Mus.th. 7209-4

<36619570290010

<36619570290010

Bayer. Staatsbibliothek

Für
Freunde der Tonkunst,

von

Friedrich Rochlitz.

Vierter Band.

Leipzig, bei Carl Cnobloch.

1 8 3 2.

G 93/2080

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Ihro
kaiserlichen und königlichen Hoheit,

Maria Paulowna,

regierenden Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach,
gebornen Großfürstin von Rußland,

der

gefeierten Kennerin,
huldvollen Beschützerin,
beharrlichtreuen Freundin
der Tonkunst
und ihrer edelsten Werke,

ehrerbietigst gewidmet

vom

Verfasser.

Dieser Band beschließt das Buch. Das Meiste, was er enthält, erscheint hier zum erstenmale. Von dem Frühern sind die Briefe aus Wien auf den Wunsch manches Freundes der Tonkunst und besonders Beethovens hier wieder aufgenommen. (Aus meinem Buche: „Für ruhige Stunden.") Eben darum lasse ich sie — bis auf einen kleinen Zusatz am Schluß aus demselben Schreiben — ganz wie sie waren. Selbst die Anmerkungen sind von 1828, dem Jahre des ersten Abdrucks. — Das Neue versuche sich Gönner und Freunde

zu gewinnen. Nur über die Grundlinien zu einer Geschichte ꝛc. verstatte man mir ein Vorwort, und daß ich dies mit dem Geständniß beginne: Ich wünsche nicht nur, ich hoffe auch, damit nicht Wenigen zu nützen. Die kleine Anzahl Bogen enthält einen Haupttheil der Resultate mehr als dreißigjährigen Bemühens, das selten auch nur auf Monate gänzlich unterbrochen worden ist. Dies Bemühen war gerichtet auf eine ausführliche Geschichte der Tonkunst, von da an, wo Forkel endet, bis auf unsre Tage. Für solch ein weitschichtiges Unternehmen (ich bedurfte dreier Quartbände) ist unsre Zeit der Eil und Unruhe nicht geeignet; zumal wenn es, wie dies meinige, die in ihr herrschenden Interessen gar nicht berührt. Es sei aufgegeben und den Zeitgenossen nur ein Grundriß seiner ersten Hauptabtheilung zugemuthet. Diesem lasse ich die Form, welche er zum Behuf mündlicher Vorträge vor erwählter Gesellschaft geehrter Män-

ner im Winterhalbjahr 1831 und 32 von selbst angenommen hat. Hier, wo es bei weitem zuvörderst um Sachen zu thun ist, durfte dies ja wohl geschehen. Der Inhalt ist theils geschichtlich, theils urtheilend. Ueber das Geschichtliche sind alle Quellen benutzt, die ich irgend erreichen können. Wo diese, wie häufig, von einander abweichen oder auch wohl einander entgegen fließen: da ist Nichts — auch keine einzelne Notiz — wenigstens ohne Bedacht aufgenommen. Von Urtheilen ist auch nicht Eines blos Andern nachgesprochen; und wo sie Werken der Tonkunst gelten, Alles aus diesen selbst — aus wie manchem Tausend Bogen! — geschöpft worden. Vielleicht irre ich eben darum nur desto öfter: ich, der Einzelne, bei solchen Massen des Stoffs! Dergleichen Irrungen, sind sie wirklich vorhanden, werden nach und nach von Andern berichtigt werden und ich selbst werde ihnen dies Geschäft nicht wenig erleichtert haben. Was der Darstellung „zur Vorbereitung"

und in den meisten der Anmerkungen beigegeben worden: das werden Leser, welche Unterhaltung suchen und Belehrung nur gelegentlich an sich kommen lassen, wohlthun zu überschlagen.

Ob diesem Grundriß aus denselben Vorarbeiten ein ähnlicher, der Geschichte der Instrumentalmusik (die Orgel eingeschlossen), und zuletzt — weil das Leichteste — ein dritter, der Geschichte der Oper und des Liedes mit seinen Nebenzweigen, folgen werde: das hängt von Umständen ab, die nicht in meine Hand gegeben sind.

Inhalt.

Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte, S. 1.

Faustina Hasse, S. 243.

Karl Philipp Emanuel Bach, S. 271.

Musik und Musiker in Wien. Zwei Briefe, S. 317.

Der Komponist und der Gelehrte. Dialog, S. 365.

Ueber Sebastian Bachs große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, S. 397.

Versuch einer musikalischen Reise im Frühling des Befreiungsjahres 1813, S. 449.

Grundlinien

zu einer

Geschichte der Gesangsmusik

für

Kirche und Kammer

in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte.

Zur Vorbereitung.

Kunstgenuß.

Ein Jeder, der an Werken irgend einer Kunst Theil nehmen kann, Theil nehmen will, Theil nimmt, kann sich zu solch einem Werke in eines dieser besondern Verhältnisse setzen: er überläßt sich dem Sinnenreize, den es erregt, oder er giebt sich seiner Wirkung auf die Empfindung hin, oder er beschäftigt mit ihm sein Denkvermögen. Aus keinem dieser drei Verhältnisse entspringt eigentlicher Kunstgenuß.

Es lassen aber jene Verhältnisse sich unter einander verbinden; und dann treten auch die sogenannten vermittelnden Vermögen des Geistes und des innern Sinnes zugleich mit in ein freies

Spiel, jene ergänzend und verschmelzend. Dann werden sie ein Anderes und gewähren ein Anderes.

Wie nun in der gesammten Natur und allen Gattungen ihrer Erzeugnisse das Höhere das Niedrigere, nur besonders modificirt, mit in sich aufnimmt: so ist es auch hier. Vergleichsweise könnte man mit gutem Fug behaupten: wie das Thier das Sein und Leben der Pflanze neben dem, was es zum Thiere macht, in sich enthält, so enthält, der Beschaffenheit und dem Zustande nach, wer sich in das zweite jener drei Verhältnisse gegen Kunstwerke versetzt, das erste, nur besonders modificirt, zugleich mit; und wie der Mensch das Sein und Leben des Thieres neben dem, was ihn zum Menschen macht, in sich enthält: so enthält, wer sich in das dritte jener Verhältnisse versetzt, der Beschaffenheit und dem Zustande nach, das erste und zweite, nur besonders modificirt, zugleich mit — allerdings: wenn er nicht absichtlich bei dem einen oder dem andern verharren will.

Wird nun aber das also erhöhete Verhältniß ein Anderes — ein Anderes durch das Hinzukommende und in dem schon Vorhandenen: so gewährt es auch ein Anderes. Ueberläßt man sich bei der Theilnahme an einem Kunstwerke dem Sinnenreize: so gewährt das Werk — wie Alles,

was aufgeregte, verlangende Sinnlichkeit befriedigt — Lust; giebt man sich, ohne dem Sinnenreize eines Kunstwerkes zu widerstreben, seiner Wirkung auf die Empfindung hin: so gewährt es — wie Alles, was die aufgeregte, verlangende Empfindung befriedigt — Annehmlichkeit und Freude; beschäftigt man sich denkend mit einem Kunstwerke *), ohne seinem Sinnenreize und seiner Wirkung auf die Empfindung zu widerstreben — wo dann noch, wie gesagt, die vermittelnden Vermö-

*) Dies Denken, von welchem behauptet wird, es gehöre wesentlich zum wahren Kunstgenusse, wird zwar, wie jedes, gewinnen, wenn es zugleich ein logisches ist: eigentlich aber ist es ein anderes und von eigenthümlicher Art. Es ist ein reproductives Anschauen nach denselben Intentionen und Gesetzen, nach welchen der Künstler productiv angeschaut hat. — Man pflegt vorauszusetzen, dies Denken verlange ein eigenthümliches Talent; wer dies nicht besitze, müsse jenes aufgeben. Tausend Dilettanten sprechen und thun also. Mir scheint es anders. Nicht ein eigenthümliches Talent verlangt jenes Denken: aber Talent überhaupt, und eine besondere Geistesgeübtheit, sein Talent handhaben und auf die eben in Rede stehenden Gegenstände anwenden zu können. Sonach hätte, wer Talent überhaupt besitzt, jenes Denken keineswegs aufzugeben: aber diese Geistesgeübtheit sich zu erwerben. Und Geübtheit erwirbt man sich überall durch zweckmäßige und beharrliche Uebung.

gen, Phantasie, Gedächtniß ꝛc. in freie Wirksamkeit treten, statt daß sie dort, wenn ja erregt, von der Sinnlichkeit übertäubt, von der Empfindung genöthigt und festgehalten wurden: so gewährt das Werk — vorausgesetzt: es steht um dasselbe, wie es soll — jenen eigenthümlichen Zustand unsers gesammten Wesens, wo wir alle unsre Kräfte in vereinter, gleichmäßiger Erregung und Bewegung, und zugleich sie, also erregt und bewegt, nach einem schönen Ziele geleitet fühlen; jenen eigenthümlichen Zustand, dessen wir uns als eines nicht nur begeisterten, sondern überhaupt gehobenen, in Begeisterung und Erhebung uns beglückenden, bewußt werden: jenen Zustand, welchen wir den eines wahren Kunstgenusses nennen.

Wem diese Bezeichnung des also genannten Zustandes zu materiell-zergliedernd vorkommt, der bezeichne ihn als den, wo die uns Allen inwohnende Sehnsucht nach beseligender Beruhigung und Zufriedenheit in beschränkter und beschränkender Form befriedigt wird und diese Befriedigung zu unserm Bewußtsein gelangt: er wird damit nichts Anderes ausgesprochen haben. —

Die Verschiedenheit jener drei Verhältnisse gegen Kunstwerke und die Wirkungen dieser je nach dem einen oder dem andern der angegegebenen Ver-

hältnisse tritt auch, und für die eigene Erfahrung vielleicht noch deutlicher hervor, wenn man an ihre Folgen denkt. (Folgen ändern zwar nie ein Ding: helfen aber unsre Vorstellung von ihm berichtigen oder bestätigen.) Die Lust, auch Kunstwerken abgewonnen, kann sehr lebhaft werden und sich zu einer Art Berauschung steigern: doch jede Lust erschöpft sich in sich selbst, und jeder Rausch verfliegt bald. Und was läßt sie zurück? Was jeder Rausch: wenigstens das Gefühl der Leere und Ermattung. Dies giebt aber einen sehr unerwünschten, einen mißfälligen Zustand. Hilft man ihm auf durch erneuete Aufregung vermittelst derselben Gegenstände: so verlieren diese bald ihren Reiz, und auch andere wirken schwächer, immer schwächer; später wirken nur noch die allerschärfsten und ausschweifendsten, bis endlich gar nichts mehr recht wirken will, weil sich mit Vermehrung und Verschärfung der wirkenden Mittel die Fähigkeit, ihre Wirkungen aufzunehmen *), vermindert hat **). — Die Annehmlichkeit und Freude, auch Kunstwerken abgewonnen, kann sehr innig werden

*) Die Empfänglichkeit.

**) Ich spreche zu Freunden musikalischer Kunst; sie mögen z. B. gewöhnliche Virtuosen und unter den Dilettanten gewöhnliche „Musikmacher" beobachten.

und sich zu einer Art Hingerissenheit steigern: aber Empfinden — nie führt es ein sicheres, sich selbst gleiches Urtheil herbei, und nie einen sichern, sich selbst gleichen Zustand; denn leicht empfindet man heute anders, als gestern, und wird morgen leicht anders empfinden, als man heute empfunden hat. Sodann: auf Hingerissenheit durch Empfindung folgt Ermattung, und nach häufiger Wiederkehr Beider, Mattigkeit, als ein bleibender Zustand. In diesem — je nachdem der Charakter beschaffen und die Stimmung herrschend ist — will entweder gar nichts mehr zusagen, woran nur irgend eine Unvollkommenheit sich entdecken läßt: oder fast jedes nur nicht ganz Unbedeutende und Gehaltlose rührt — erweicht oder entzückt — über alles Verhältniß hinaus; Beides nichts weniger als beglückend, sowohl für den, welcher ihm unterliegt, als für die, auf welche er einwirkt. — Dagegen jener eigenthümlich = glückliche Zustand wahren Kunstgenusses, bei welchem — ich wiederhole es — Annehmlichkeit und Freude, selbst die Sinneslust, keineswegs ausgeschlossen, nur aber innerhalb der ihnen zukommenden Gränzen gehalten und in ihre rechte Stellung gegen die gesammten Kräfte des Menschen gebracht sind — oder besser: wo die, allen Einzelnheiten im Menschen

zu Grunde liegende Gesammtkraft desselben geweckt und in ein freies, harmonisches Spiel gesetzt wird — was eben zu einem Gefühl innerster Zufriedenheit und heiterer Beruhigung hinführt: dieser Zustand, sag' ich, erschöpft sich nie, wenn er auch bei sinkendem Vermögen der Natur nach und nach weniger lebhaft hervortritt. Er bedarf nicht des immer geschärfter Aufreizenden: nur des wahrhaft Schönen und Gehaltvollen bedarf er, wäre es auch durch die einfachsten Mittel erreicht; dies Letztere wird vielmehr ihm um so lieber, je mehr er sich selbst befestiget. In ihm sind wir nicht dahingerissen und unsrer selbst uns nicht mehr bewußt: kaum jemals ist der Mensch sich selbst und ist die Welt ihm so klar und so wahr, als in diesem Zustande. Auf ihn folgt keine mißbehagliche Leere, noch Abstumpfung; in ihm schwächt und verweichlicht sich keine Kraft: vielmehr erweitert, stärkt und erhöhet sich jede. Vielleicht vermindert sich aber der Stoff, der dann noch befriedigen kann? Das geschieht wohl; der Antheil an Geist- und Gehaltarmem, an Mittelmäßigem, wenn auch nicht geradezu Verwerflichem — mithin die Masse dessen, was wirken soll und hin und wieder auch wahrhaft wirkt, wird freilich kleiner: aber reichlich und im Ueberfluß wird dies ersetzt durch die lebenslang wach-

sende Erkenntniß und Anschauung des Allerbesten — des Vortrefflichen.

Nach alle dem — und wie Vieles könnte hinzugesetzt werden! — wird es nicht die Frage sein: welches von jenen drei Verhältnissen zu Kunstwerken ist das bessere und höhere, welches das geringere und niedrigere? Nennen doch wir Alle ein Leben in Sinnlichkeit, wohin sie sich auch richte und wie sehr sie sich verfeinere, ein gemeines Leben, und Niemand kann es achten! nennen wir doch Alle ein Leben in Empfindungen, worauf sie sich auch richten und wie sehr sie sich auch sublimiren, ein flüchtiges, wechselvolles, von Zufälligkeiten abhängiges Leben, und Niemand kann ihm vertrauen! nennen wir doch Alle ein kräftigselbstständiges, beharrlichgleichmäßiges, auf das Wesentliche der Dinge und des eigenen Innern erbauetes Leben ein würdiges, ein adelndes, und Jeder muß es achten, kann ihm vertrauen, kann wohl auch es lieben! — Das letzte jener Verhältnisse muß endlich wohl auch darum das bessere sein, weil es seinen Gegenstand und dessen Wirkung auf das eigene Gemüth bis zu dem Höchsten steigert, wohin der Mensch überhaupt vermag: bis in das Reich der Vernunft und in das Heiligthum der Religion.

Der bessere Mensch sucht aber überall das Bessere, und ist eben darum der bessere Mensch.

Eigenthümliches der Tonkunst.

Die Tonkunst ist es, welcher, als einer geliebten Patronin, durch eine etwas weite Pilgerfahrt zu huldigen und dabei ihrer würdigsten Verehrer in Achtung zu gedenken, wir so eben zusammentreten: wir, der Autor als belasteter Kreuzträger vornan, die ihm folgen wollen, beliebig, bequemlich und heiter sich anschließend. Solch eine Pilgerfahrt wird gewöhnlich mit einer Aufforderung zum Preis der Gefeierten eröffnet und darin vorgehalten, was an besondern Vorzügen ihr eigen sei. Dies scheint bei unsrer Patronin jetzt überflüssig; es hielte die Wanderung nur auf und störte sie wohl gar. Wird doch diese Kunst jetzt überall — und wohl eher über als unter Verhältniß — laut gepriesen! wird sie doch selbst im täglichen Leben durch vielfältige Geschäftigkeit für sie hervorgehoben! Wer gleichwohl die vorbereitende Lobrede nicht entziehen wollte — ihr und sich, der würde, wie mich dünkt, eben jetzt zuvörderst sich zu verbreiten haben über Ideen, aus ihrem innern Wesen hervorgehend, und verwandten Ideen aus dem innern Wesen anderer Künste

entgegengestellt. Wir deuten im Folgenden einige an. Gelänge es ihm, diese Allen deutlich und in Allen lebendig zu machen: so würde er damit zugleich manche irrige Vorstellungen bei Nichtmusikern, wo nicht gar manche verkehrte Bestrebungen bei Musikern, beseitigen helfen.

Durch Schöpfungen der Tonkunst, die deren Eigenthümlichkeit und Bestimmung entsprechen, werden zugleich innere Anschauungen und Gefühle erregt: nach der eigenen Art aber, wie dies hier in Tönen und deren Bewegung geschieht und allein geschehen kann, werden diese Anschauungen und Gefühle ihren ursprünglichen, allgemeinsten und höchsten Gegenständen zugeleitet. Nun ist aber und bleibt ewig der allgemeinste und höchste Gegenstand innerer Anschauungen und Gefühle die Idee der Gottheit und des Göttlichen. Zu dieser Idee strebt die Tonkunst das Menschliche zu erheben; statt daß z. B. die Malerei und Bildhauerkunst die Idee der Gottheit und des Göttlichen dem Menschlichen zuleiten. Malerei und Bildhauerei wollen das Unendliche begränzen (jede Gestalt ist Begränzung): die Tonkunst will das Begränzte zum Unendlichen erweitern. Suchen jene das Geistige zu versinnlichen: so sucht sie das Sinnliche zu vergeistigen. Wollen jene das Gött=

liche vermenschlichen: so will sie das Menschliche vergöttlichen. Dort werden vermittelst der Sinne dem betrachtenden Geiste bestimmte Formen und Gestalten geboten; damit wird er auf den Gegenstand — es wird in so fern seine Freiheit beschränkt: hier werden vermittelst der Sinne dem fühlenden Gemüthe — nach der Mannichfaltigkeit des Charakters und Ausdrucks der Musikstücke — blos die allgemeinen, reinen Formen innerer Anschauung vorgeführt — und zugleich die allgemeinen, reinen Ausdrücke der Gefühle dargestellt *); Eines wie das Andere ohne bestimmten Gegenstand, ohne einen in Begriffe zu fassenden Inhalt. Soll dieser hinzukommen, so wird er erst in der Gesangsmusik durch den Text gegeben. —

Von der Tonkunst, also nach ihrem innern Wesen betrachtet, sich zu ihr zu senken nach ihrer gewöhnlichen Erscheinung: das hätte ein solcher

---

*) Das erste heißt: Nicht z. B. dies oder jenes Große und Erhabene, sondern Großes und Erhabenes überhaupt. Das Zweite heißt: Nicht z. B. der Liebe oder gar der Liebe zu Etwas, sondern der Sehnsucht und Herzensneigung überhaupt; nicht der Freude oder gar der Freude über Etwas, sondern der Heiterkeit und Freudigkeit überhaupt.

Bruder-Redner nicht nöthig. Er würde sonst zu Behauptungen gedrängt werden, die ungern vernommen würden. Von jeher hat es unter Heeren von Musikern nur wenig Tonkünstler, und unter unzählbaren Musikstücken nur wenig Werke der Tonkunst gegeben. Es hat ihrer auch nur wenig geben können: nie aber wenigere, als wenn Musik um einen Jeden rund herum erklingt und in allen Häusern täglich „gemacht" wird. Die wenigen wahren Tonkünstler und ächten Werke der Tonkunst sind von (vergleichungsweise) gar nicht Zahlreichen wirklich verstanden, nach Würden geschätzt, in Umfang und Fülle genossen worden: nie aber von minder Zahlreichen, als eben in jenen Zeiten. Zu solchen und andern Behauptungen, die hieran sich ketteten, würde der Redner gedrängt werden; und wie vollkommen gegründet sie wären: wer würde sie gern vernehmen? Auch ist zu gestehen, daß sie in einer Ermunterung zum Lobpreis nicht am rechten Orte wären. Passender wäre es, wenn er begeistert Alle aufforderte, nach Kräften und Verhältnissen beizutragen, daß jenes allgemeine Anerkenntniß durch bestimmte Kenntniß sich aufhellete, begründete, befestigte; und noch besser, wenn Er dann, der Erste, handelnd dafür einträte. Er und Andere könnten

dies auf mancherlei Weise. Die einfachste, die überall gilt und wohl auch ihr Angenehmes hat, würde wohl sein, daß, was man wissen sollte, an das geknüpft würde, was gewesen und wie es geworden ist. Doch würde es Schritt vor Schritt verbunden werden müssen mit dargebotener Gelegenheit zu unmittelbarer Erfahrung, die ein Jeder an sich selbst machen, an welcher ein Jeder sich selbst versuchen könnte.

Das ist die Ursache, warum auch der Verfasser des Folgenden diese Weise erwählt hat. Was er darbringt, ist zwar nur ein Grundriß, doch (so zu sagen) ausreichend fürs Haus; ein Grundriß, wie ihn wohl auch Mancher, der dazu geeignet und der nöthigen Hülfsmittel mächtig ist, zu einer ausgeführten Zeichnung ausfüllen, wo nicht nach ihm ein eigenes Gebäude aufmauern kann.

Geschichte der Tonkunst.

Eine Aufgabe.

Es ist der Tonkunst geglückt, in älterer Zeit einige, in neuerer, nicht wenige Geschichtschreiber zu finden, vornehmlich in Deutschland, England

und Italien. Sie waren zum Theil Männer von ausgebreiteter Kenntniß, und noch mehr von vielem, wohl auch bewundernswerthem Fleiße. So werden aus der neuern Zeit Namen, wie Hawkins, Burney, Martini, Forkel, um ihrer bekannten, weitläufigen Werke willen stets achtungswürdig bleiben, obgleich diese weit mehr Sammlungen allerlei Stoffs zu dereinstigen Geschichtswerken enthalten, als solche Werke selbst sind. Man wird diesen Männern zu vielfältigem Danke verpflichtet bleiben, selbst indem ihre Werke, auch als Sammlungen, in sich selbst sehr ungleich, mitunter wie dem Zufall und der Gelegenheit hingegeben, einige (besonders Hawkins) nicht immer genau in dem Gesammelten, und meistens auch unbeendigt geblieben sind. (Ist doch der Pater Martini in zwei Quartanten kaum über die Einleitung und auch Forkel in den seinigen nicht weiter fortgeschritten, als wo es sich zu unsrer Musik nur erst von weitem anläßt.) Andere, in ihrer Art höchstachtbare Geschichtschreiber der Tonkunst haben sich nur einen einzelnen, größern oder kleinern Ausschnitt aus dem Ganzen erwählt: für diesen aber um so umfassender, gründlicher und geordneter gesammlet; auch für das Erwählte noch mehr als dies gethan. Von diesen

führen wir unter den neuern als besonders verdienstlich an: den Fürst-Abt Gerbert; (De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate etc., zwei Quartbände, St. Blasien, 1774: dazu, Belege enthaltend: Scriptores ecclesiastici de musica sacra etc., drei Quartbände, daselbst, 1784;) Baini, (Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina etc., zwei Quartbände, Rom, 1828; ein Werk, das, zusammengestellt aus Urkunden und andern gleichzeitigen, wichtigen Schriften päpstlicher und anderer Archive und Bibliotheken, weit mehr enthält, als der Titel verspricht;) und Kiesewetter (Ueber die Verdienste der Niederländer — namentlich im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert — um die Tonkunst; ein Quartband, Amsterdam, 1829). Kleinere Handbücher u. dgl., an welchen es keiner Musik schätzenden Nation gebricht, sind hier um so weniger anzuführen, da sie aus jenen umfassenden Werken, obschon einige nicht ohne eigene Bemerkungen über Einzelnes, geschöpft worden sind *).

*) Indem dies dem Druck überliefert wird, erscheint: Wendt, Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst rc. Leipzig, 1831. ein Octavband. Ich kann hier nur Raum finden von dieser Schrift zu bemerken, daß der

Wenn man dankbar die wahren Verdienste der genannten Schriftsteller anerkannt hat, dann darf man auch wohl Folgendes hinzusetzen. Nehmen wir den zuletzt angeführten aus — was wir hiermit ausdrücklich thun — so waren sie sämmtlich nichts weniger, als stark, in alle dem, was nicht Musik ist und nicht unmittelbar diese betrifft; mag es auch von noch so großem mittelbaren Einfluß auf sie sein oder gewesen sein. Auf Letzteres, auch wenn es historisch gegeben noch so offen daliegt, nehmen sie, fast ohne alle Ausnahme, gar keine Rücksicht; davon gar keine Kunde. So hat auch ein Jeder für sein Urtheil über die Tonkunst überhaupt, wie über ihre Meister und deren Werke im Besondern, nur Einen Standpunkt: das ist aber der, worauf er selbst steht — eben damals steht, wo er schreibt. (Auch unser Forkel ist hiervon keineswegs ausgeschlossen). Selbst der Gedanke, die Gegenstände als in ihrer Zeit und deren eigenthümlicher Beschaffenheit gegründet — sie nach sachlicher, nicht blos chronologischer Folge, in geistigem Zusammenhange unter sich und mit

---

Hr. Verf. unter den Künsten aller alten und neuen Völker auch auf ihre Musik besondere Rücksicht nimmt, und gleichfalls nicht ohne eigene Bemerkungen.

dieser Beschaffenheit ihrer Zeit aufzufassen oder wohl gar darzustellen: selbst dieser Gedanke scheint Keinem zugekommen zu sein. Daß wir Alles mit Einem ausdrücken: Dessen, was man wissenschaftlichen Geist im Allgemeinen und historischen im Besondern nennt, hat sich Keiner sonderlich zu rühmen. Und es hat das auch Keiner gethan — etwa den Burney ausgenommen, der die Welt, auch sogar in Ferney Voltaire'n gesehen hat und (er erzählt es uns selbst) vor seinem Anblick in Ehrfurcht erstarrt ist. Da nun aber ohne jene Kenntnisse und ohne diesen Geist eine Geschichte, welchen Gegenstand sie auch sich wähle, durchaus nicht geschrieben, und ohne dieselben selbst die Idee einer Geschichte — die es wirklich sei, nicht blos heiße — schwerlich mit Deutlichkeit gefaßt und festgehalten werden kann: so darf die Behauptung weder befremden, noch Anstoß geben, daß es an einer Geschichte der Tonkunst noch gänzlich fehle und auch die Idee einer solchen wenigstens noch nicht öffentlich ausgesprochen worden sei.

Wenn dies von dem Unternehmen, sich damit zu versuchen, abschrecken kann: so kann ein unternommener Versuch sich dessen auch getrösten. Vielleicht verstattet man dies selbst dem folgenden Umriß eines Versuchs.

Kunstgeschichtlicher Leitfaden.

Es ist oft bemerkt und vornehmlich von Herder trefflich durchgeführt worden, wie Zeiten, Sitten, Religion, Stand der Kultur im Allgemeinen, selbst Klima und politische Lage der Völker, auf die Entwickelung und eigenthümliche Richtung der Künste unter ihnen einen wichtigen Einfluß ausgeübt haben. Sondern wir aber (wie weit wir das können) von ihrem Entwickelungs- und Ausbildungsgange ab, was als solcher Einfluß einleuchtet, und zugleich das Specielle, was der besondere Gegenstand jeder einzelnen Kunst mit sich führt: so hat die Geschichte einer jeden Kunst Aehnlichkeit mit der ihrer Schwestern. Sie zeigt diese Aehnlichkeit nicht nur bei einem uud demselben Volke, sondern bei allen, gegen einander gehalten; selbst bei denen der alten, verglichen mit denen der neuen Welt. Nur ist dabei voraus zu setzen, es habe ein Volk eine Kunst wahrhaft eigenthümlich besessen, und diese habe ihren Lauf ungestört durch gewaltsame Eingriffe vollführen können. — Diese Aehnlichkeit — wie Vieles, was für schnelle Beurtheilung dem Auge zu nahe liegt — kann Anfangs überraschen. Dann erinnert man sich aber, es könne nach der Natur des Menschen und der Dinge wohl gar nicht an-

ders sein. Ist doch alle Kunst einer der Grundanlagen des Menschen entsprossen, aus ihr entwickelt, auf sie gebaut. Sie ist ihr Erzeugniß: nämlich seiner schaffenden und bildenden Kraft; derselben, welche auf niedrigster Stufe als Nachahmungstrieb hervortritt. Die Kunst ist (so zu sagen) des Menschen legitimes Kind; sein Kind, in wiefern er nicht Thier ist — das Thier steht für ihr Geistiges zu tief — und auch nicht Engel — der Engel steht für ihr Sinnliches zu hoch; sein Kind, in wiefern er ganz eigentlich Mensch ist. Was nun so Eines Bluts: das sollte, wird nicht Gewalt ihm angethan, bei seiner Entwickelung nicht denselben Gang im Wesentlichen einschlagen? nicht auch dieselben Hauptstationen innenhalten? nicht in der Folge seiner Produktionen — den Proben und Merkmalen seines Ganges — eine gewisse Aehnlichkeit zeigen?

Doch uns soll allein die Tonkunst beschäftigen. Sie finden wir wahrhaft aus dem Innern entwickelt am offenbarsten bei den Deutschen und Italienern. Eben darum finden wir sie bei ihnen auch folgerecht sich gestaltend und am selbstständigsten. Keine andere Nation hat namentlich von bloßer Aufnahme oder Nachkünstelung des Fremden sich so frei erhalten: jede Andere — nur die

eine mehr, die andere weniger — mit solcher Aufnahme oder Nachkünstelung sich selbst vor- und in ihren natürlichen Entwickelungsgang störend eingegriffen. Darum verbleiben wir bei diesen beiden Nationen.

Die Deutschen gingen ihren eigenen Weg: die Italiener gleichfalls. Beide haben von einander gelernt — viel gelernt: aber jede ist auf ihrem eigenen Wege geblieben; wenigstens so lange, bis gedankenlose Willkür Alles durch einander geworfen hat. Gleichwohl treffen wir bei beiden Völkern — haben sie nur erst ihre Vorschule überstanden, wo von eigentlicher Kunst noch nicht gesprochen werden kann — jene Aehnlichkeit des Ganges und selbst jenes Innenhalten derselben Hauptstationen an. Folgt man dem ersten, so bietet sich die natürlichste und bequemste Anordnung des gesammten historischen Stoffs dar: folgt man dem zweiten, so gruppirt sich dieser Stoff wie von selbst nach seinen natürlichsten und bequemsten Abtheilungen (Perioden). Wir wollen Beidem folgen und ihm durchgehends treu bleiben.

Da nun aber der Fortgang der Tonkunst im Wesentlichen kein anderer ist, als der der andern Künste, und dieser — die Dinge im Allgemeinsten genommen — kein anderer, als der der hö-

hern geistigen Kultur überhaupt: so wäre zu wünschen gewesen, die Geschichtschreiber der Tonkunst hätten diese auch in solcher Verbindung aufgefaßt und mit Bezugnahme darauf durchgeführt. Außer dem, daß dadurch eine eigentliche Geschichte der Tonkunst erst möglich und mancher bedeutende Vortheil für sie, diese Kunst, selbst oder deren Beurtheilung erreicht worden wäre, hätte der Leser auch, was ihm an Berichten und deren Belegen dargeboten worden, erst in das rechte Licht gerückt bekommen; ungeachtet der Erweiterung des Zusammenhanges wäre ihm die Uebersicht ungemein erleichtert, auch gewiß das Interesse dafür im Allgemeinen beträchtlich vermehrt worden. Wie schon bemerkt, haben die Geschichtschreiber dies aber nicht gethan. Um so rathsamer wird es sein, wenn wir es hier versuchen; so weit nämlich in einem Grundrisse es ausführbar scheint *). An-

*) Die Abtrennung nach Schulen ist vermieden worden. Sie hat in der Geschichte jeder Kunst oder Wissenschaft ihr Bedenkliches, auch wenn ihr Wahres zu Grunde liegt und sie einem Autor von Geist und Kenntnissen manche Gelegenheit zu achtbaren, nützlichen Bemerkungen darbietet. Ihr Bedenkliches beruht schon darauf, daß sie zu öfterer Zerstückelung nicht nur des Ganzen, sondern selbst einzelner Gegenstände nöthiget, und, einmal unternommen, nicht selten zwingt,

dern bleibt es überlassen, von dem, was hier nur kurz erwähnt worden, ausführlich zu handeln, und was ganz übergangen, weil es den Fortgang nicht wesentlich bezeichnet, noch die Richtung verändert hat, nachzutragen; wozu an Hülfs- und Erleichterungsmitteln es nicht fehlt.

Endlich; da, was man die mittelalterliche Vorschule der Tonkunst nennen kann, von einigen der vorhin angeführren Autoren so gründlich und umfassend behandelt ist *); da auch der langsame

---

willkührliche oder von Nebendingen bestimmte Gränzen abzustecken. Auch kann sie wohl nirgends und niemals, soll sie alles wahrhaft Bedeutende umfassen, folgerecht durchgeführt werden; und könnte sie es, so würde sie die Uebersicht des Ganzen nur um so mehr erschweren und seinen Eindruck um so mehr schwächen. Findet sich dies bei der Geschichte jeder Kunst oder Wissenschaft: (und wo es bisher versucht worden, da findet sichs wirklich): so würde es sich bei einer Geschichte der Tonkunst desto sicherer einstellen, da es bei dieser sich aus ihrem Wesen hervordrängte; was bei den andern Künsten nicht oder doch weit weniger der Fall ist. — Man findet hierüber kurze, aber wohlbegründete Bemerkungen in der vorhin angeführten Schrift Kiesewetters, S. 102 folgg.: „Von den Kunstschulen in der Musik.“

*) Am vorzüglichsten, was die frühere Zeit betrifft, vom Fürstabt Gerbert in den angeführten Werken und von Forkel (meist nach ihm) in seiner Geschichte

Fortgang in derselben, der Schritt vor Schritt verfolgt sein will, in seiner Darstellung außer allem Verhältniß zu dem stehen würde, was hier vorzuführen wir erwählt haben: so begnügen wir uns, darüber auf jene Vorgänger zu verweisen und nur summarisch an die Lage der Dinge bei Eröffnung unsrer Darstellung zu erinnern.

ꝛc.: was die etwas spätere Zeit angeht, (besonders das 15te und 16te Jahrhundert), von Glareanus (Dodecachordon; Basel, 1547); und von Kiesewetter, in der mehrmals angeführten Schrift und in verschiedenen seiner lehrreichen Abhandlungen in den letzten Jahrgängen der Leipziger musikalischen Zeitung.

Grundlinien

zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der drei letzten Jahrhunderte.

Erste Periode.

Wir finden gegen die Zeit, die wir zum Anfangspunkt unsrer Darstellung bestimmt haben, in der Musik Folgendes nicht nur gekannt, sondern auch in Anwendung und Uebung. Die Hauptgrundsätze harmonischer Verhältnisse der Töne gegen einander waren aus der Natur ihrer selbst und des menschlichen Ohres schon von den Alten — wie bekannt — ausgefunden, festgesetzt und meistens selbst aus den Lehren der Physik und

Mathematik theils erläutert, theils erwiesen. Seit dem Wiedererwachen der alten Literatur hatten sich auch diese Grundsätze von neuem verbreitet. Mit Scharfsinn und großem Fleiß wurden sie wiederholt geprüft, bewährt gefunden, auf die nun übliche, besonders die kirchliche Musik angewendet, durch solche Anwendung erweitert, und in dieser Erweiterung als Gesetze für jede rechtliche Musik aufgestellt. Die Hauptgrundsätze harmonischer Verhältnisse ganzer Tonreihen (Melodieen) gegen einander waren, wenigstens nach ihren wesentlichsten und eben den schwierigsten Richtungen, obgleich in engem Umkreise des Stoffs und der Anwendung, gleichfalls bekannt; auch sie finden wir schon geraume Zeit vor unserm Anfangspunkte zugleich theoretisch nachgewiesen und — obschon mit mehr oder weniger Unbeholfenheit — praktisch ausgeübt. — Die Notenschrift, dieses so überaus vortheilhafte Auskunfts-, Erleichterungs- und Erweiterungsmittel für den dichtenden wie für den ausführenden Tonkünstler, war ebenfalls im Gebrauche, und zwar nicht nur in wiefern sie die Töne selbst nach ihrer Höhe oder Tiefe, sondern auch in wiefern sie deren Dauer bezeichnet *).

*) Die genauere Eintheilung und bestimmtere Re-

Waren auch die Zeichen zum Theil von anderer Gestaltung: im Wesentlichen war diese Notenschrift von unsrer jetzigen nicht verschieden. — An musikalischen Instrumenten waren die vorzüglichsten von denen, die wir heute besitzen, auch schon erfunden und eingeführt, obgleich sie nach Umfang ihrer Töne, nach Leichtigkeit und Bequemlichkeit ihres Mechanismus und allem dem, was hiervon abhängt, mit den unsrigen nicht verglichen werden können. Gesang und Orgel herrschten. Verschiednerlei clavierartige Instrumente dienten zur Erleichterung der Theoretiker und Komponisten, so wie zum Vergnügen der Musikfreunde. Unsere Geigeninstrumente, wenn auch in gewissermaßen anderer, unbequemerer Form, waren höchstbeliebt und für zartern, mannichfaltigern Ausdruck als die wichtigsten und zweckdienlichsten anerkannt*).

---

gulirung des Taktes überhaupt durch Vereinfachung, besonders aber die Zurückführung aller seiner Arten auf den geraden und ungeraden Takt, war eine eben so verständige als nützliche Erfindung der Periode der Tonkunst, welche wir hier einleiten, und vorzüglich des trefflichen Künstlers, welchen wir am Schlusse derselben vorführen werden.

*) Hierauf deuten auch die Darstellungen des himmlischen Reichs durch die ältesten Maler, wo die himmlischen Geister theils singen, theils auf Geigeninstru-

Waren auch einige unsrer Orchesterinstrumente noch nicht erfunden: so finden wir dagegen andere in Uebung, die wir bei Seite gesetzt haben. (Lauten, Zinken, Cornetten 2c.).

Dies Alles besaß man schon als Stoff und Mittel in jener Zeit, die wir mit ihren Leistungen als Vorschule der neuern Musik mit Grund anzunehmen pflegen — nämlich die Zeit bis zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts; man besaß es nicht nur in Deutschland und Italien, sondern auch — mehr oder weniger — in Frankreich, Spanien und England. Was bedurfte es nun, um die Erzeugnisse des Erfindungsgeistes, der Wissenschaft, des Fleißes und der Geschicklichkeit zu Erzeugnissen der Kunst zu erheben? Genialer Männer bedurfte es, die zugleich mit all' Jenem vertraut, dessen mächtig waren und nun davon für die höhern Eingebungen ihres Geistes und tiefern Erregungen ihres Gefühls einen freien, aber

menten spielen, welche meistens eine Orgel in ihrer Mitte haben, um auf das hinzudeuten, was jene singen und diese ausdrücken. Gab doch — wie Jedermann bekannt — selbst noch Raphael seinem Apoll auf dem Parnaß eine Geige zum Ausdruck höchster, aber sanfter Begeisterung, wie diese aus seinem Antlitz und besonders dem Blick seiner Augen spricht.

zugleich geregelten und wirksamen Gebrauch machten. An solchen Männern hat es keinem der alten wie der neuen Völker, wenn sie nur erst in der Vorschule höherer Kultur treulich ausgehalten hatten und durch sie folgerecht zubereitet waren, jemals gefehlt. Auch der Tonkunst fehlten sie nicht. Wie nun aber jede Kunst jedes Volks von seiner Religion und von seinem Drange, diese, einmüthig vereint mit Andern in dazu bestimmten Versammlungen an den Tag zu legen, ausgegangen ist: so geschahe es auch mit der Tonkunst. Ihren Quell fand sie im Genie und in der Begeisterung: ihre Richtung und ihre Gegenstände im Glauben und im Gefühle für das Christenthum: die Veranlassung aber und den Reiz, was der Künstler in sich trug, öffentlich mitzutheilen, in seiner Weise mit Andern für Alle darzustellen, bot die Kirche. Zwar gab es auch in dieser Zeit, wie zu jeder, Volksgesänge und Musik zu Volkstänzen; aber diese überließ man in der Regel sich selbst. (Eine wichtige, etwas spätere Ausnahme von der Regel wird von uns nicht vergessen werden.) Diese gleichsam wildgewachsene Musik blieb — ob mit Recht, ob mit Unrecht, ist hier nicht zu untersuchen — von dem, was man als Kunst anerkannte, jetzt noch gänzlich abgeschieden.

In der Kirche nun aber und bei den gottesdienstlichen Versammlungen der Gemeinden: da fand der Komponist die Melodieen sehr beschränkt und zum Theil selbst feststehend. Diese, die feststehenden, sollte er bereichern und verherrlichen, ihnen ein neues, erhöhetes Interesse und mithin einen tiefern Eindruck verschaffen. Die ihm selbst überlassenen, aber nichts desto weniger — sei es nun aus einer Art Verpflichtung, auferlegter oder selbstgewählter, sei es aus Geschmack der Zeit, sei es in Nachahmung der feststehenden oder aus Gewöhnung an sie — nichts desto weniger, sag' ich, eng begränzten, sollte er weiter ausführen und künstlerisch geltend machen. Wie das zu Stande bringen? Wie anders, als durch das, was wir Neueren Harmonie nennen — nämlich durch eine nicht, wie bei den Alten, nach Anerkennung der allgemeinsten Principien des Wohllauts überhaupt, der Willkür, dem Geschmack und der Geschicklichkeit überlassene, sondern geistvoll ersonnene, wissenschaftlich begründete, streng vorgeschriebene Mehrstimmigkeit! Wie dabei verfahren? Wie anders, als wie man wirklich verfuhr! Jenen feststehenden Melodieen wurden, Ton für Ton, erwählte, bedeutungsvolle und den Sinn der ursprünglichen, gleichfalls feststehenden Worte einigermaßen bezeich-

nende Accorde gegeben: die freigelassenen ließ man mehrmals wiederholen, aber in anderer Stellung nach Höhe oder Tiefe der Töne und in abgemessener, fortgehender Bewegung der verschiedenen Menschenstimmen unter und gegen einander; zu dem Ende aber also, (dies Letzte war die ganz eigentliche neue Kunst) daß man eine Stimme die andere durch dieselbe Melodie, oder doch durch ihr nahe Verwandtes, aus ihr Genommenes, begleiten ließ. Das heißt nun, nach unserer Art uns auszudrücken: man schrieb dort eine syllabische, in so fern choralmäßige Harmonie, und hier eine canonisch oder fugirend oder doch imitirend ausgeführte. Die Methode und die Mittel dazu — wir haben es schon vorhin angedeutet — waren bereits vorhanden: man verstand — nach dem Ausdruck jener Zeit — den Punkten (d. h. den Noten) Kontrapunkte zuzutheilen, (das heißt: harmonische Noten in anderer, in Gegen-Stellung,) und das nicht nur was die Höhe oder Tiefe der einzelnen Töne betraf, (einfacher Kontrapunkt, *) sondern auch in Hinsicht auf Tonreihen, auf die dazu erforderlichen besondern Ein-

*) Wie bekannt, ist dieser Ausdruck unter uns nicht mehr üblich.

tritte, Wendungen und Führungen der verschiedenen Stimmen, (doppelter oder überhaupt mehrfacher Kontrapunkt). Die Haupthülfsmittel, dergleichen Harmonieen und ihre nach und nach immer genauer zu ordnenden und zu vertiefenden, immer weiter auszubreitenden und zugleich reiner und wohllautender auszubildenden Gänge zu erfinden, auch aus dem glücklich Gefundenen, praktisch Bewährten, neue, mehr umfassende Regeln und mannichfaltigere Verfahrungsarten abzuziehn, waren eben — worauf wir gleichfalls schon vorhin deuteten — die Klavierinstrumente, und noch mehr die Orgeln, weil diese die Töne festhalten.

Wenn es uns nicht wundern durfte, daß nach solcher musikalischer Vorbildung sich geniale Männer fanden, die das wissenschaftlich Begründete und (so zu sagen) einsichtig und geübt Handwerksmäßige zu Freierm und eigentlich Künstlerischem emporhoben: so könnte uns doch wundern, daß diese Männer und durch sie die gebildetsten Völker ihrer Zeit auf dieser Bahn so schnelle Fortschritte machten, wenn wir uns eben dieser Zeit nicht genauer erinnerten; nicht dessen gedächten, daß ein höherer Kunstsinn überhaupt eben damals und mit noch jugendlichen Kräften dafür fast überall aufgeregt war und so viel Herrliches entweder

schon zu Stande gebracht hatte oder eben zu Stande brachte *); daß, was die Tonkunst, besonders die schwierigern Combinationen ihrer damaligen harmonischen Behandlungsart betrifft, die Geister, welche einmal dem Wissenschaftlichen überhaupt sich widmeten, durch die scholastische Philosophie an scharfes Denken gewöhnt, für schwieriges, auch wohl grüblerisches Combiniren geübt waren, und man durch all' dergleichen allgemeine Aufmerksamkeit, Ansehn und Ruhm erlangen konnte. Auch muß noch hinzugerechnet werden, daß eben da-

*) War es doch dieselbe Zeit, wo z. B. die größten und schönsten Denkmale altdeutscher Kirchenbaukunst kürzlich erst vollendet waren, wo nun die Bild-hauer- und Bildgießerkunst wenigstens hin und wieder köstliche Meisterwerke schuf, und wo die Malerei in Italien — vornehmlich in der altflorentinischen und sienesischen Schule — und in Deutschland — vornehmlich in der altcöllnischen und dann der mitteldeutschen — so schnell herrliche Meister und herrliche Werke, wie einen Blüthenflor wenige warme Frühlingsnächte, hervortrieb; wo die Großen der Erde fast sämmtlich, und ihre Reichen großentheils, unter allen eine geistige Ausbildung ansprechenden Nationen es sich nicht nur zur Freude machten, sondern auch für Ruhm achteten, von Künsten etwas zu verstehen, sie möglichst zu fördern, mit den vorzüglichsten ihrer Werke das Zeitalter zu bereichern, ihr eigenes Leben zu schmükken 2c.

mals und durch das ganze christliche Europa die Klöster am zahlreichsten und von Bewohnern am angefülltesten waren, wo die unter sich verbundenen, von der übrigen Welt mehr oder weniger abgeschiedenen Ordensbrüder in ihren wissenschaftlichen oder künstlerischen Bestrebungen, vornehmlich auch in den tonkünstlerischen, einander beistanden, probedienliche Orgeln und eingeübte Sänger stets zur Hand hatten, und auch der hinlänglichen Muße selten ermangelten. — Schon hieraus — andere, mehr untergeordnete Momente nicht zu erwähnen — wird man sich erklären können, wie es gekommen, daß, nachdem nur erst jene mühevolle Vorschule, in welcher es langsam genug hergegangen, glücklich überstanden war, und nun dem erwachten Kunstsinne Nahrung und Freude gereicht wurde, die Fortschritte groß und auffallend schnell sich zeigten. Wie anders? Nahrung überall giebt Kraft, Freude erregt die Kraft, erregte Kraft giebt Schwung. Und so sehen wir in der That, daß die begabtesten der nun auftretenden Meister mitunter Werke lieferten — wir besitzen deren noch jetzt in Fülle — die in ihrer Art zu dem Erhabensten und Vollkommensten gehören, was jemals von Musikern hervorgebracht worden; Werke, denen, in ihrer Art, gleich er-

habene und vollkommene an die Seite zu setzen, jetzt kein Tonkünstler auf Erden lebt.

An diese Betrachtungen schließt sich eine Frage, die in den letzten Jahren sehr ernstlich zur Sprache gebracht worden ist und die wir schon darum nicht ganz übergehen durften. Wir wollen aber bei deren Beantwortung etwas länger verweilen: sie hilft uns am natürlichsten und angemessensten von dieser Einleitung hinüber zu unsrer Darstellung selbst. Ich meine die Frage: Unter welcher Nation fanden sich dergleichen geniale Männer zuerst? unter welcher am zahlreichsten und ausgezeichnetsten? — Ungefähr zwei Jahrhunderte hindurch würde die Antwort fast allgemein und, wie es das Ansehn hat, nirgends entschiedener, als in Deutschland, gelautet haben: „Wo anders, als in Italien? stammt doch alle Musik, wiefern sie wirklich Kunst ist, aus diesem glücklichen Lande!“ — Unsere Tage, wie alle gewaltsam und fortwährend aufgeregten Zeiten, legen, neben vielen andern Eigenheiten, auch diese dar: neue Irrthümer werden eingeführt und als Wahrheiten mit Eins geltend gemacht; aber auch alte, vielleicht Jahrhunderte festgewurzelte Irrthümer werden gestürzt und die ihnen entgegengesetzten Wahrheiten kommen mit Eins zur Anerkennt-

niß. Auch die Tonkunst hat jetzt ihr Theil davon bekommen: von Beidem. Die so lange überall bestandene Meinung oder Voraussetzung, alle eigentlich künstlerische Musik, mithin auch die, von welcher in dieser Periode zu handeln ist, stamme aus Italien, war solch ein tief eingewachsener, nun schnell ausgewurzelter Irrthum. Der Zeit nach die frühesten, dem Geiste nach die tiefsinnigsten, ihren Werken nach die reichsten und auch kunstgeübtesten Meister dieser Periode waren Niederländer. Sie wirkten nicht nur im Lande ihrer Väter und dem ihm nahe verbundenen Deutschland: sie wirkten auch in England, Frankreich, Spanien, nirgends jedoch mehr, als in Italien; in diesem für alle Künste so empfänglichen und regsamen, durch Poesie und Wissenschaft schon seit beträchtlicher Zeit, nun auch durch Malerei und Bildhauerei künstlerisch belebten und gehobenen Lande. Hier wirkten sie nicht blos durch ihre Werke, sondern Mehrere auch persönlich und dann durch ihre italienischen Schüler. Päpste nämlich und Fürsten und geistliche Corporationen ließen ausgezeichnete Niederländer kommen, nicht nur sich ihrer Werke zu erfreuen, sondern mehr noch, sich ihrer selbst zur Bildung der Nation für diese neue, höhere Tonkunst zu bedienen. Zu dem Ende nah=

men besonders die Erstern Verschiedene von ihnen auf kürzere oder längere Zeit förmlich in Dienste als Kirchenkomponisten, Gesangmeister und Musiklehrer überhaupt; ließen durch sie Schulen für ihre Kunst stiften, den in diesen am fähigsten Befundenen im Theoretischen und Praktischen die möglichste Ausbildung geben, und erreichten damit — der Erfolg thut's dar — vollkommen, was sie beabsichtigt hatten *).

*) Wie fest jener Irrthum der Vorgunst für Italien gehaftet hat, davon mögen einige auffallende Beweise hier Platz finden. Die ausführlichsten und fleißigsten Geschichtschreiber der Musik in neuerer Zeit, selbst die, welche nicht nur die Schriften früherer Jahrhunderte, sondern auch viele, sehr viele Kompositionen ihrer Meister vor sich hatten — namentlich Burney — krümmen und winden sich, dessenungeachtet in der Täuschung zu verbleiben; und auch unser ehrsamer Forkel, der die Wahrheit nicht verkennen kann, traut gleichsam seinen eigenen Augen nicht, sondern sucht sich, was er sieht, unter Redensarten und Höflichkeiten gegen Italien vom Halse zu halten, das Resultat seiner mühsamen Forschungen ablehnend. Weit aufrichtiger haben in ihren Schriften die Italiener selbst sich gezeigt. Zwar ließen die meisten von ihnen die Sache gern unerörtert und den ihnen schmeichelnden Irrthum auf sich beruhen: wo aber der Gegenstand nicht umgangen werden konnte, da haben sie die Wahrheit wenigstens nicht abgeleugnet und Ehre

Jetzt versuchen wir das Charakteristische dieser gesammten Musikart nach den Werken ihrer vorzüglichsten Meister, und damit diese selbst, näher zu bezeichnen.

— wo nicht gegeben, doch gelassen, dem Ehre gebührt. — Darf der Verf. dieses Aufsatzes auch seiner eigenen Erfahrungen gedenken? Als er vor mehr als zwanzig Jahren in der Leipziger musikalischen Zeitung Gelegenheit nahm — allerdings auch noch behutsam und gegen so zahlreiche Notabilitäten fast besorglich — auf das irrig Angenommene hinzudeuten: so schien es, obgleich diese Blätter von sehr Vielen gelesen wurden, nicht die geringste Aufmerksamkeit zu erregen. Als er beträchtlich später — in der ersten Ausgabe dieses Buchs — und nun, nach erweiterter Kenntniß und nochmaliger Prüfung der Quellen, entschiedener darauf zurückkam: so erwähnte auch nicht Eine öffentliche Stimme des gesammten Gegenstandes; nur einige Freunde musikalischer Wissenschaft äußerten sich brieflich gegen ihn darüber, als über eine wunderliche Grille, die gegen alles längst Anerkannte anlaufe und deren nähere Untersuchung Niemand zuzumuthen sei. — Indessen hatte die Nation, welcher an offener Darlegung der Wahrheit und strenger Beweisführung für dieselbe zuvörderst gelegen sein mußte — die niederländische nämlich — den Gegenstand schärfer in's Auge gefaßt und die Akademie der Wissenschaften und Künste zu Amsterdam bestimmte ihn und seine gründliche Durchführung zu einer Preisaufgabe. Dieser verdanken wir die mit eben so vieler Gelehrsamkeit als Consequenz ausgearbeitete, im Vorhergehenden an-

Ihre Melodieen — wie schon erwähnt — sind überall sehr beschränkt. Wo nicht der Text etwas bestimmt-Rhythmisch-Melodisches aufzwingt und unumgänglich macht: da finden wir ein solches auch nicht. Die Melodieen, mit der eben ausgesprochenen Ausnahme, sind nicht nur auf die gesetzlichen Formen wissenschaftlicher Harmonie gebaut, sondern scheinen sehr oft nur um ihretwil-

---

geführte Schrift Kiesewetters, (Amsterdam, 1829,) worin der Beweis um so schlagender geführt wird, da der Verf. nicht nur überall die Quellen selbst benutzt und anführt, sondern auch zu jeder seiner Behauptungen wenigstens einige wohlgewählte Belege von Musikwerken der besprochenen Meister beifügt. Zu gleicher Zeit, und höchstwahrscheinlich ohne von allem dem zu wissen, gab der in Rom allgemein geachtete Ordensgeistliche und Kapellmeister der letztverstorbenen Päpste und des jetzigen, Baini, der das gesammte Musikarchiv des römischen Hofes unter Händen und in allen Bibliotheken Roms Zugang hat, ganz aus diesen, meist wörtlich eingerückten Dokumenten, sein, gleichfalls von uns schon vorher angeführtes, ungemein verdienstliches Werk heraus. Hier liegt nun ganz offen und einfach als urkundliche Thatsache vor uns, was bis dahin aus historischen Quellen großentheils vom zweiten Range mußte zusammengestellt und aus musikalischen Werken erschlossen werden, und die Sache ist damit, wie gar nicht in Zweifel zu ziehen, für alle Zeiten ausgemacht und sichergestellt.

len da und aus ihnen gezogen. Sie bewegen sich übrigens überall innerhalb der sehr mäßigen Anzahl von Tönen, die einer natürlich gesunden Stimme eigen und mithin gemeiniglich die wohllautendsten sind; nur daß sie sich durchgehends mehr an die Tiefe, als an die Höhe des natürlichen Tonumfangs der verschiedenen Menschenstimmen halten. Vielleicht wollte man damit eine um so ernstere und feierlichere Wirkung erreichen; womit man denn auch Recht gehabt hätte. Am auffallendsten sind uns Neuern in jener Hinsicht die der Altstimme oft gemutheten Töne, welche zuweilen bis zu voller Tiefe unsers Tenors sich senken. Es wurde aber der Alt damals durchgehends von Männern vorgetragen. Doch ist es auch noch die Frage, ob man damals im Vortrage bei der aufgezeichneten Tonhöhe eines Stücks überall verharrete und nicht nöthigenfalls das Ganze um einen oder einige Töne höher nahm. Mancherlei spricht dafür, und, mit Verstand und Mäßigung angewendet, geschieht der Wirkung dieser Stücke, nach der in ihnen herrschenden Schreibart, wenig Eintrag damit *). — Der Fluß aller Stimmen ist

*) Im Besondern möchte ich die Komponisten unsrer Tage, was die Anordnung der Stimmen betrifft,

übrigens stets natürlich, den Organen angemessen und mithin fast überall für die Ausführung bequem. — Die Harmonie hingegen, bei dieser Musikart überall das Entscheidendste, ist ein Gegenstand der Bewunderung und wird es immer bleiben. Die Verhältnisse derselben, wo sie einfacher auftreten, sind imponirend, gewaltig und mächtig. Aber selbst wo sich in ihr die tiefsinnigen Künste und wohl auch Künsteleien gelehrter Kontrapunktisten vereinigt finden: da sind diese meistens mit einer Sicherheit und Geübtheit angewendet, daß sie fast natürlich und nothwendig erscheinen. Alles ist contrapunktisch — nicht nur gedacht, son-

---

noch auf eine Eigenheit der Meister dieser und der nächstfolgenden Periode aufmerksam machen — eine Eigenheit, die aus dem richtigsten Gefühl und der feinsten Beobachtung der Wirkungen entsprungen scheint; auf die nämlich, in Stellen von ganz vorzüglichem Nachdruck, nicht die andern Stimmen, sondern den Baß, und nicht sprungsweise, sondern in allmählichem Aufschreiten, bis zu seiner rechtlichhöchsten Höhe hinauf zu führen. Niemand, der diese Werke blos lieset, wird sich vorstellen, welche große, tiefeindringende Wirkungen die alten Meister damit erreichten. Aber man höre sie, und, ists möglich, in großen Kirchen, wo der Ton besonders der tiefern Stimmen sich weit ausbreitet und gleichsam rund wird: dann wird man mir Recht geben und vielleicht meine Erinnerung benutzen.

dern auch ausgearbeitet; nicht Weniges canonisch oder fugirt. Daher fällt es uns, auch den Geübteren, schwer, wenigstens in den größern und künstlicher ausgeführten Stücken, den Meistern in ihren Einzelnheiten beim ersten Anhören durchgehends zu folgen; und uns diese alle sogleich zu entziffern, das möchte wohl Keinem möglich sein; zumal da die Meister aller Künste in jener Zeit eben ihr Sinnreichstes und Mühevollstes mehr zu verbergen, als in's Licht zu rücken liebten. Auf erstes Anhören — auf das, was jetzt Effect machen heißt — arbeiteten sie aber auch nicht hin; so wenig als die damaligen Dichter auf erstes Lesen, die damaligen Baumeister und Maler auf erstes Erblicken hinarbeiteten; und bei Werken, die, einmal anerkannt und aufgenommen, so oft wiederholt wurden, hatten sie es auch nicht nöthig.

„Das Alles möchte drum sein: aber die Stükke sind ohne Ausdruck!" Diesen Ausspruch haben wir Alle vielfältig von allen Seiten her zu hören und zu lesen bekommen. In der That möchte ich mich auch keineswegs verbindlich machen, in jedem dieser alten Stücke einen bestimmten Ausdruck nachzuweisen: aber ich möchte es in jedem unsrer neuen Stücke noch viel weniger. Es

ist sogar noch sehr die Frage, ob es nicht eine nicht zu verachtende Musikart ohne allen bestimmten Ausdruck — wie de facto, so auch de jure geben dürfe und immerdar gegeben habe. Doch darüber ist hier nicht der Ort weiter zu sprechen; genug: wo er, dieser Ausdruck, in den Werken jener frühen Meister da ist, da gehet er (einzelne besondere, durch den Text abgenöthigte Ausnahmen zugestanden) einzig und allein aus der Totalität des Werks hervor; und das ist kein Nachtheil: es ist ein Vortheil; ein Vortheil zwar nicht für ihre Mannichfaltigkeit oder ihren Reiz, aber für ihren Gehalt und ihre Würde. Da also und da allein, in der Totalität des Stücks, hat man seinen Ausdruck zu erwarten; da und da allein werden Sie, wenn mich nicht Alles täuscht, ihn aber auch sicher finden, namentlich in den Stücken, welche wir zum Schluß ausführen werden, und die — ich darf das nicht leugnen — mit Rücksicht hierauf gewählt worden sind*).

---

*) Ich lasse diese, wie in der Folge jede ähnliche Stelle meines Manuscripts, auch für den Druck stehen, und thue das aus zweierlei Absichten. Ich halte nämlich nicht für unrathsam, das Verfahren, was ich bei meinen mündlichen Vorträgen angewendet, da es sich durch erwünschtesten Erfolg mir bewähret hat, in

In allen den Stücken, wo ein bestimmter Ausdruck wirklich gefunden wird, da finden wir ihn aber gerichtet allein auf das Großartige, andächtig-Feierliche oder andächtig-Freudige. So wollte

---

Hinsicht auf das in solchen Stellen Angemerkte, näher zu bezeichnen; vielleicht daß es Manche bei eignen Vorträgen dieses Inhalts zu dem ihrigen machen möchten. Vollkommen übereinstimmend mit Luthers Worten, auch nach dieser ihrer Anwendung: „Die Noten machen den Text lebendig," hatte ich die Veranstaltung getroffen, daß jederzeit, unmittelbar nach einem Ruhepunkte der Erörterung, von einem mäßigstarken, aber trefflich ausgebildeten und eingeübten Chore, begabt mit schönen Stimmen und der Sache selbst mit Lust und Eifer ergeben, ein Hauptstück, oder, wo es nöthig schien, einige ausgeführt wurden, um, was vorher wörtlich behauptet und nachgewiesen worden, zu bezeugen, es anschaulicher, deutlicher zu machen, und, indem es so zugleich den Sinnen vorgeführt, dem Gefühle eingedrückt würde, die eigene Ueberzeugung, die Ueberführung zu bewirken — es im Zuhörer, nach Luthers schönem Ausdrucke, lebendig zu machen. Also, dünkt mich, müßte überall, wo von Künsten gehandelt wird und es nicht blos auf momentane Unterhaltung abgesehen ist, verfahren werden; ja selbst wo es nur auf diese abgesehen wäre, würde es wohlgethan sein, die Stücke, womit man sich unterhalten will, einigermaßen wenigstens nach solchen Ansichten zu wählen, zu ordnen, und dabei sich selbst, wohl auch die Andern, an das Historische zu erinnern, was man von ihnen und ihren Verfassern weiß. Die Sa-

es die Kirche, für die man meistens arbeitete: so wollte es der Kunstfreund, weil er die Kirche ehrte und liebte. Alles, was Affekt heißen oder nur daran erinnern könnte, ist bei Seite gelassen;

---

che, die Gesinnung, der Geschmack im Allgemeinen, die Werke, die Ausführung, der Genuß im Besondern: Alles, sogar was Musik nicht zunächst angeht, kann dabei nur gewinnen; eben so wie dies geschieht, wenn, wer dazu geeignet, sich und Andere z. B. mit Malerei unterhält und nach solcher Wahl und Anordnung, mit solcher Erinnerung, Hauptwerke dieser Kunst, wäre es auch nur in den besten Kupferstichen, vor sich nimmt und Andern vorlegt; oder handelt sichs von Poesie, in gleicher Weise vorzügliche Dichtungen laut lieset oder lesen läßt. — Meine zweite Absicht ist: ich nehme Gelegenheit, so Manchen, die von meinem Entschlusse unterrichtet sind und denen an ihm gelegen — von meinem Entschlusse, die zu Belegen für das in Worten Ausgesprochene gewählten und an den im Texte bezeichneten Punkten ausgeführten Musikstücke drucken zu lassen — die Erfüllung zuzusagen und mich dafür zu verpflichten. Es würde diese aus großen Vorräthen erwählte Sammlung schon mit diesem Bande meines Buchs — nicht als eine nothwendige, doch als eine nützliche Begleiterin, auch nicht blos als Begleiterin des Buchs nur für die, welche sich dieses zugeeignet, sondern auch als für sich dienlich und hoffentlich nicht unwillkommen den Anordnern und Leitern gesellschaftlichen Gesanges ernster Art, den Musik Studirenden, den Sammlern vorzüglicher, zum Theil sel-

alles blos Gefällige, Anmuthige, Reizende entfernt gehalten. Innerhalb des hier angegebenen Kreises der Bestrebungen jener alten Meister enthalten die bessern ihrer Werke eine große Mannichfaltigkeit kunstvoller und anziehender Einzelnheiten der Ausarbeitung: da aber jener Kreis so eng gezogen ist und diese Einzelnheiten in dem Fortgange des Ganzen sich gleichsam verstecken: so ist es nicht zu verwundern, wenn uns ganz anders Gewöhnten jene Werke einförmig und eintönig vorkommen. Es ist auch nicht zu verwundern, wenn die Empfindung solch eines Einförmigen und Eintönigen noch vermehrt wird durch den Anschein vielfältiger Wiederholungen, die zwar in der That nicht da sind — weit weniger, als in der neuesten Musik — die aber dem als solche klingen, der jene Einzelnheiten der Ausarbeitung überhört oder sich mit dergleichen nicht befassen

tener Musik u. A., erschienen sein, wäre nicht der Zeitmoment diesem, wie jedem buchhändlerischen Unternehmen von einigem Umfang, so überaus ungünstig. Aber der Moment wird vorübergehen, die Zeit wieder günstiger werden: dann soll die Sammlung, vom Verleger aufs Anständigste ausgestattet, hervortreten. Selbst für den Fall, daß ich diese günstige Zeit nicht erlebte, ist gesorgt.

mag. Darum darf man jetzt sich auch von Niemand, außer von entschiedenen Kennern und Freunden dieser Musikgattung, versprechen, es würden mehrere, besonders lang ausgeführte Stücke derselben nach einander mit wahrem Wohlgefallen gehört werden. Gerade deshalb aber, dächte ich, sollte man sich Gelegenheit verschaffen oder die dargebotene benutzen, zuweilen ein oder das andere, zweckmäßig gewählte solche Hauptstück, und dies dann von Zeit zu Zeit wieder zu vernehmen. Hierdurch finde ich mich veranlaßt, von diesen Künstlern diejenigen zu nennen, deren Werke (mit Auswahl) sich hierzu vornehmlich zu eignen scheinen, weil sie den Geist und die Schreibart der ganzen Periode, und auch den Fortgang beider in ihr, am deutlichsten, und, was besonders den dritten anlangt, auch am vortheilhaftesten zu Tage legen. Ueberdies gehören diese drei Männer zu den berühmtesten und einflußreichsten der Zeit.

Josquin de Près (Jodocus Pratensis — Giosquino del Prato) war einer der frühesten. Wann er geboren, ist nicht genau aufgezeichnet: es ist um das Jahr 1440 geschehen. 1471 war er als Komponist schon so berühmt, daß ihn der Papst nach Rom berief und ihn in Dienste nahm, um mit seiner in Italien noch ganz neuen Kunst

— Er, der Erste — den öffentlichen Gottesdienst zu schmücken. Er erfüllte treulich, wozu er berufen war, und seine Werke erregten Bewunderung, ja Entzücken. Später lebte er an den Höfen verschiedener Großen und beschloß seine rühmliche Laufbahn als Kapellmeister des Kaisers, Maximilians I. *). Josquin war ein heiterer, kunst- und lebensfroher, auch durch das Geschick vorzüglich begünstigter Mann: dies blieb nicht ohne Einfluß auf seine Werke. Sie sind leichter zu fassen, durchsichtiger, weniger in die Breite gesponnen und weniger mit kontrapunktischen Künsten beladen, als viele der Andern, die noch mit oder bald nach ihm lebten; wogegen die Arbeiten dieser freier sind von Leeren in der Harmonie und von Wunderlichkeiten in der Folge der Accorde — welche letztere wohl nur der Unbehülflichkeit zuzuschreiben ist, die noch aus der frühern Zeit stammte und in dieser weit größer war.

---

*) Wer mehr von ihm erfahren will, befrage, nach Glarean, (Dodecachordon,) Gerber, (Neues Tonkünstler-Lexikon, Art. Josquinus,) und vorzüglich Kiesewetter, in der mehrmals angeführten Schrift. Letzter hat, mit Uebergehung kleiner Anekdoten, alles Frühere von neuem geprüft und das Irrige oder Mißverstandene berichtigt.

Unter denen, die, ein halbes Jahrhundert später, diese Schwächen nicht mit ihm theilten, aber auch jene Vorzüge nicht, war Claude Goudimel: einer der gelehrtesten und berühmtesten Kontrapunktisten seiner Zeit. Uns dürfte er jedoch merkwürdiger sein als der Lehrer jenes weltberühmten Künstlers, welcher in Italien der ganzen folgenden Periode Charakter und Schwung, Farbe und Namen gab. Goudimel war um das Jahr 1500 geboren und eine Reihe von Jahren unter verschiedenen Päpsten als Kapell- und Singmeister in Rom angestellt. Seine zahlreichen, meistens weitausgesponnenen, künstlich-gelehrten Werke, so weit sie vorliegen, können gegen den Vorwurf der Trockenheit und einer feststehenden, sich selbst wiederholenden Manier schwerlich vertheidigt werden und dürften mehr als historische Denkmäler der Zeit überhaupt, besonders aber wegen jenes zuerst angeführten Ereignisses seines Lebens zu empfehlen sein. Der Vergleich der Arbeiten seines Schülers mit den seinigen giebt auch diesen ein eigenthümliches Interesse.

Dem dritten Manne, den ich vorführe, möchte ich besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Er, der letzte große Meister dieser Periode, Er, der sie abschloß, kann nämlich auch als ihr Reprä-

sentant überhaupt angesehen werden; denn alles Frühere hatte er nicht nur vor sich, sondern auch in sich. Seine Werke, die darum auch sehr verschieden sind, geben den Beweis. Sie dürften minder trefflich sein, als sie wirklich sind: sie würden sich uns dennoch als lehrreich und alles Antheils würdig erweisen. Daß unser Mann in spätern Lebensjahren noch in die folgende Periode hinüber reichte, kann uns nicht stören, da er in seinen Werken der jetzigen getreu blieb, und auch wir — es sei das nebenbei ein= für allemal gesagt — in unsrer Anordnung die Chronologie zwar nicht vernachlässigen, aber auch nicht zum entscheidendsten oder gar alleinigen Maßstabe wählen. — Der Mann hieß — in Italien, Orlando Lasso, in Frankreich, Roland Lassé, in Niederland, Orlando de Lassus; er selbst schrieb sich auf seinen Werken, wie sie vor uns liegen, Orlandus Lassus, und hatte wohl, nach der Sitte der Zeit, seinen Namen latinisirt oder auch übersetzt *). Er war geboren 1520

*) Vielleicht gehörte er, zwar nicht der Vaterstadt, wohl aber der Abkunft nach, uns Deutschen an. Schon sein Name, Roland Laß oder Lasse, scheint darauf hinzudeuten. Ich verstatte mir jene meine Vermuthung auszusprechen, nicht aus geschriebenen, historischen Be=

und starb zwischen 1593 und 95, als baierischer Oberkapellmeister in München. Zu dem von seinen Werken schon Erwähnten setzen wir nur noch Folgendes hinzu. Sie sind, ihren Texten und der

weisen — denn diese sind nicht vorhanden — sondern aus folgenden Wahrscheinlichkeitsgründen, deren jeder einzeln für sich von nicht besonderem Belang erscheinen mag, alle zusammen aber keineswegs ohne Gewicht sein dürften.

1. Lassus war gebürtig aus Bergen (Mons) in Hennegau, und Hennegau ein Theil Niederlothringens, seit Maximilian I. (1515) dem deutschen Reiche zugehörend, so daß seine Herzoge, wenn auch nicht eigentlich des deutschen Reichs Beamte, doch seine Lebensleute waren. Aus diesem Verhältniß, bei den fortwährenden großen Unruhen im eigentlichen Deutschland und bei der Art der Betriebsamkeit jener Provinz — anderer Ursachen nicht zu gedenken — ergab sich von selbst, daß viele deutsche Familien in Hennegau sich ansässig gemacht hatten.

2. Unser Meister gab seine eben so vortheilhafte, als ruhmvolle Anstellung in Rom schon nach einigen Jahren freiwillig auf, indem er sich in das italienische Sein und Wesen nicht finden konnte. Nun wissen wir aber Alle — und unsre Tage haben es uns nur allzuanschaulich gemacht, daß Belgier, in Blut, Sinn und Sitte, den Italienern — besonders wie diese damals waren — keineswegs so gar ungleich sind, daß sie sich mit einander nicht vereinbaren könnten. Noch mehr will sagen: Lassus suchte sich ein neues Vaterland. Sein Ruhm war so verbreitet, daß er in allen Rei-

Bestimmung eines jeden gemäß, sehr mannichfaltig, und auch in der Schreibart so verschieden, als dies, bei der damals herrschenden, irgend möglich scheint. Ihre Anzahl ist so groß, daß man

---

chen Europa's auf eine günstige Aufnahme rechnen durfte. Wohin er auf seinen großen Reisen sich wendete, da fand er sie auch. Er ließ sich da und dort nieder, überall nur auf kurze Zeit; er konnte, scheint es, nirgends heimisch werden, bis er einen Ort kennen gelernt, wo ihm die Menschen, das gesammte Leben und alle Verhältnisse desselben dermaßen wohlgefielen, daß er ihn fortan — und das heißt: über die Hälfte seines ganzen Erdenlebens — nie wieder verließ: dieser Ort war aber das deutsche München. Sollte endlich

3. nicht auch in Betracht zu ziehen sein, daß seine Werke, im Ganzen genommen, beträchtlich weniger von der grüblerischen Gelahrtheit und trockenen Künstlichkeit der meisten, auch berühmtesten niederländischen Zeitgenossen, dagegen eben so offenbar mehr Gemüth und Ausdruck des Gefühls zeigen, selbst in der Schreibart sich nicht wesentlich von der, der vorzüglichsten Deutschen seiner Zeit entfernen? —

Ueberhaupt sollte man wohl in Darstellungen der Geschichte, auch der Tonkunst, wo es die Zeit des Lassus und die etwas frühere betrifft, die verschiedenartigen, zum Theil engen, politischen und bürgerlichen Verbindungen zwischen Deutschland und Niederland nicht aus den Augen lassen und darum beide Völkerschaften da, wo es sich nicht blos um Abstammung handelt, nicht so scharf von einander abtrennen, wie

kaum begriffe, wie er sie alle hätte liefern können, erinnerte man sich nicht, daß diese gesammte Kompositionsweise, war man ihrer einmal mächtig, jedes Andere, was im Menschen lebt, weit mehr in Anspruch nahm und in Thätigkeit setzte, als jenes launenhafte — bald kaum zu bändigende, bald trotzig oder träge schmollende Schooskind der neuesten Zeit: die Phantasie. Hierzu kam noch, daß in jenen Tagen — außer, in Italien, und nirgends mehr, als in Deutschland und den ihm nahe verwandten Ländern — der Künstler, welcher der Musen er sich auch gewidmet haben mochte, neben deren Dienste nichts war und nichts sein wollte, als ein achtbarer, rechtlicher Bürgersmann, der seine Zeit und seine Kraft fast ausschließlich seinem Berufe und frommen Andachtsübungen darbrachte. Solch ein Mann war auch Lassus und so seine Lebensweise wenigstens in spätern Jahren. Hierzu stimmt noch besonders schön, was wir beim Thuanus von ihm

---

selbst der letzte Geschichtschreiber jener Kunst, der sonst so umsichtige und gelehrte Hebenstreit — allerdings für seinen speziellen Zweck — gethan hat. In der Geschichte der Malerei hat man in neuer Zeit diese Verbindungen in Obacht genommen: warum nicht auch in der Geschichte der Tonkunst?

lesen: daß er die schmeichelhaften Aeußerungen vieler Großen und einen Ruhm durch ganz Europa in bescheidener Ruhe — nicht sowohl genossen, als getragen habe *). —

Jetzt hören wir die genannten Meister! —

*) Ueberhaupt hat de Thou geistvoll, würdig und genau, wie er pflegt, auch vom Lassus gehandelt. Einige seiner Aeußerungen, gemischt mit Notizen Anderer, hat Gerber (Neues Tonkünstl. Lex. Art. Lassus) aufgenommen.

Zweite Periode.

Bisher gab es also nur Eine als Kunst anerkannte, als Kunst behandelte Musikart. Sie war verbreitet durch alle Völker, welche an Musik, ja an Kunstbildung überhaupt, Antheil nahmen. Ihre Erfinder und Begründer, ihre ersten Lehrer, Führer und Muster, waren Niederländer. Diese wirkten überall, theils durch ihre Werke, theils durch ihre Gegenwart, und dann auch durch ihre Schüler. Wir besitzen hierüber die bestimmtesten und genügendsten Nachrichten eben aus Italien: so wie wir überhaupt, was jene Zeit und nicht bloße Kriegs- und Regentenhistorie betrifft, von Italien aus die bestimmtesten und genügendsten

Nachrichten besitzen. Die Niederländer wirkten überall: nun kam es darauf an, was die verschiedenen Nationen mit dem — aus dem — was sie gewirkt, machen: ob sie es wieder einschlafen lassen, oder blos nachahmen, oder etwas Eigenes daraus bilden wollten. Das haben wir nun zu betrachten. Für unsern Zweck kann uns aber nur an Betrachtung der Nationen gelegen sein, welche das Letztere wollten und thaten: nämlich etwas Eigenes aus jenem bilden. Da müssen wir uns mit Italien und Deutschland begnügen. Wir werden sogar das für immer müssen, vor Allem für die Fächer der Tonkunst, von welchen wir hier handeln; denn immer und bis zu dieser Stunde zogen die übrigen Nationen es vor, was Italien oder Deutschland in der Musik Vorzügliches hervorgebracht, entweder blos aufzunehmen und zu genießen, oder nachzuahmen und höchstens einigermaßen nationell umzugestalten — habe dies Verfahren nun seinen Grund, worin es wolle; wovon vielleicht zu anderer Zeit Erwähnung geschehen wird. Wir wenden uns zunächst nach Italien, aus Ursachen, die in der Folge von selbst hervortreten werden. —

Nur wenige der niederländischen Meister bis auf Lassus hatten sich ihrer kontrapunktischen Ge-

lehrsamkeit mit so viel Geist und Gewandtheit, als er: von Allen aber, deren Werke noch jetzt vorliegen, schwerlich Einer mit so viel Mäßigung und zu so bestimmtem Zweck bedient. Unter denen, die dies am wenigsten gethan, war auch der angeführte Goudimel. Gleichwohl war sein Ansehn und Einfluß, als ersten päpstlichen Kapellmeisters, Kirchenkomponisten und Gesanglehrers, in Rom, und, da viele seiner Werke dort in die Kirche eingeführt wurden, durch Rom, so groß, daß seine Weise die herrschende ward und — wie in dergleichen Fällen gewöhnlich — die Nachahmer, zunächst auch in Italien, mehr seine Schwächen als seine Vorzüge annahmen, oder seine Besonderheiten durch Uebertreibung zu Schwächen umbildeten. Es ging ihm damit, wie, ziemlich um dieselbe Zeit, dem Michel-Angelo, als Maler, in seinen Nachahmern. So wurde die Kirche mit Werken in großer Anzahl überschwemmt, die, beim öffentlichen Gottesdienste angewendet, keinen seiner Zwecke fördern konnten und manchen selbst hindern oder doch erschweren mußten. Dies wurde nach und nach immer deutlicher eingesehn und immer lebendiger empfunden. Auch mochten selbst viele Freunde der Tonkunst das Feststehende in jener Manier, die mitunter schwerfällige Künstlich-

keit, die lange Ausdehnung gleichmäßig fortschreitender Stücke, die vielfältigen Wiederholungen der Textesworte u. dgl. m., endlich überdrüssig geworden sein. So hielten die Väter des tridentinischen Conciliums den Gegenstand — und gewiß mit Recht — für wichtig genug, ihn ihrer Erörterung zu unterwerfen. Sie waren keine Musiker: es wurde von ihnen darum nur ausgemacht: eine Abänderung hierin beim öffentlichen Gottesdienste sei nothwendig und vom Oberhaupte der Kirche angelegentlich zu erbitten. Dies geschahe: nur aber ließ sich, was man verlangt, nicht sogleich in's Werk richten. Man mußte Zweckmäßigeres besitzen, ehe man das unzweckmäßig Befundene abschaffen konnte; und jenes konnte durch Befehle allein nicht schnell hervorgerufen werden. Der Papst Marcellus, ein Mann von Geist und ein Freund der Tonkunst, hatte schon als Cardinal einem jungen Musiker von ausgezeichneten musikalischen Naturgaben und früh erlangten Fertigkeiten, aber auch seines Geistes überhaupt und liebenswürdigen Wesens halben, bei sich Zutritt verstattet und auf mancherlei Weise begünstigt. Eingehend in die Wünsche des Conciliums, wie aus eigener Einsicht in Musik, mag Marcellus den Gegenstand mit seinem Günstlinge durchge-

sprochen und im Sinne gehabt haben, durch ihn jene musikalische Reform zu Stande zu bringen*). Aber er überlebte nur zwei Monate auf päpstlichem Stuhl. Doch griff sein Nachfolger, Paul IV., den hingesunkenen Faden bald wieder auf und schenkte auch demselben jungen Künstler, wie Marcellus, dabei sein Zutrauen, nachdem er sich von seinen Ansichten, Fähigkeiten und Gesinnungen überzeugt hatte. Letzteres war vornehmlich geschehen durch eine große Missa, welche dieser für Marcellus bestimmt und worin er, wahr=

*) Die vielfältig und mit größter Zuversicht erzählte Anekdote, wie Marcellus aus Verdruß über jene musikalisch=kirchlichen Ungebührnisse allen Kirchengesang habe abschaffen wollen, jener junge Mann vorbittend in's Mittel getreten sei 2c., wiederholen wir nicht. War sie schon früher dem Nachdenkenden und mit den Verhältnissen nicht ganz Unbekannten verdächtig — obgleich keiner laut darüber geworden: so hat nun Baini in dem angeführten Werke ihr unbedingt widersprochen und seinen Widerspruch theils aus der Lage der Dinge, theils aus archivalischen Nachrichten und Dokumenten vollkommen erhärtet. Sie ist aus Mißverständniß der Widmung des Werks, dessen wir oben gedenken werden, entstanden und von den Meisten wohl nur darum ohne Weiteres nacherzählt worden, weil sie sich artig ausnimmt und den noch mehr preisen half, den man (und mit Recht) vor Allen preisen wollte.

scheinlich nach dessen Idee *), den höchstbedeutenden und unter den angegebenen Umständen (er selbst war ein Schüler Goudimels) schwierigen Versuch im Großen gemacht hatte, Kirchenmusik höchst einfach und doch gedankenreich, leichtfaßlich und doch groß und edel, kurz und doch schwunghaft, auch ohne Anstoß gegen die hochgesteigerten Anforderungen der Kenner kontrapunktischer Ausarbeitung zu schreiben. Und dieser Versuch fiel so trefflich aus, daß er nicht allein all' jenes Beabsichtigte erfüllte, sondern auch, überhaupt und blos als großes Gesangstück betrachtet, durch Genialität und Originalität der Erfindung wie der Ausführung, durch Sinn und Charakter, Kunstkenntniß und Kunstgeübtheit, die Bewunderung der Zeitgenossen erregte und noch heute die unsrige erregt. Paul IV. nahm hierauf den Giovanni Pietro Aloisio da Palestrina — jeder Leser weiß, daß wir diesem sprechen — in seine Dienste als Meister der Gesangkomposition (cantore) und machte damit seiner weiteren Wirksamkeit Bahn. Es geschahe dies im Jahre 1555, dem sechsund-

*) Das Verhältniß mag in so fern ungefähr gewesen sein, wie zwischen Julius II. und Raphael, hinsichtlich der Darstellungen im Vatican.

zwanzigsten Lebensjahre Palestrina's *). Jene Missa wollte Paul als Vorbild öffentlich bekannt gemacht sehen. Palestrina gehorchte, erbat sich aber, sie den Manen seines ersten Gönners widmen zu dürfen **); und so heißt sie noch jetzt Missa papae Marcelli und hat dadurch zu manchen Mißverständnissen Gelegenheit gegeben. Ihr folgte eine große Anzahl Werke dieses herrlichen, sein ganzes Leben hindurch eifrigthätigen Künstlers, deren Eigenthümlichkeiten in Worten anzudeuten uns nunmehr obliegt.

Wenn es uns einigermaßen gelingen sollte, diese Obliegenheit zu erfüllen: so hätten wir damit zugleich die Eigenthümlichkeiten der Werke fast aller vorzüglichen Komponisten dieser und der nächstfolgenden Zeit in Italien bezeichnet; denn Alle nahmen Palestrina zum Muster und Viele waren selbst unmittelbar seine Schüler, darunter auch

*) In der Folge (1562) wurde er auch Kapellmeister zu S. Maria Maggiore, dann (1571) zu S. Pietro, und mit seinem jüngern Freunde, Nanini, Stifter und Führer der großen römischen Musikschule. 1594 starb er.

**) Das wollte Etwas sagen damals, wo jedes bedeutende Werk der Literatur oder der Kunst dem Gönner gewidmet wurde, der sein Erscheinen befördert hatte.

Verschiedene werth, ihm zu Seite zu stehen. Durch seine, auf Befehl des Papstes gestiftete und von diesem ungemein begünstigte Schule, die in der Folge sich so weit verbreitete, so lange, selbst nach seinem Tode, sich erhielt; durch das große Ansehn, worin Palestrina, und nicht blos in musikalischen Angelegenheiten, stand; dadurch, daß seine Werke vor Allen beim öffentlichen Gottesdienste eingeführt wurden *), und allerdings durch ihren ächten Gehalt und vollen Werth: durch Alles dies kam es dahin, daß im Styl des Palestrina zu schreiben für nothwendig erachtet und dann noch geraume Zeit als edle Sitte und guter Ton beibehalten wurde, und so der persönlich bescheidene Mann Herrscher ward in der Tonkunst Italiens (ja Italiens nicht allein) und diese ganze Periode hindurch Herrscher verblieb. Gleichwohl kann man ihn so wenig einen Revolutionair in seinem Gebiete, als einen Usurpator desselben nennen: aber den entscheidenden Reformator einer seiner allerschönsten Provinzen. Nur Einer; denn, vollkommen im Besitz aller Gelehrsamkeit und auch der Grübeleien der vorigen Periode, mochte er der

*) Neben ihnen, etwas später, vornehmlich noch die ihnen ähnlichen, Nanini's.

Anwendung dieses seines Besitzes sich nicht überall entäußern: weislich aber — und das ist der Hauptpunkt — weislich unterschied er Musik für Gelehrte und Kunstkenner von Musik für gemischte Gemeinden bei öffentlichem Gottesdienste. Wollen wir den großen Mann richtig beurtheilen, so müssen wir mit ihm in diesen Unterschied eingehen. In jener frühern, gelehrtern Musikart zeigt er sich trefflich, doch nur neben den Besten in derselben Art: die zweite aber, die Musik für die Kirche beim Gottesdienste, ist es, was seinen hohen Geist und schönen Sinn beweiset, sein Verdienst um die Welt bezeichnet und seinen Ruhm in der Geschichte der Tonkunst für alle Zeiten feststellt. Darum lassen auch wir bei diesen unsern Unterhaltungen jene seine gelehrten Werke mit Achtung auf sich beruhen, zumal da ihrer nicht wenige in bekannten Sammlungen gedruckt sind, wo man sich mit ihnen leicht bekannt machen kann; und fahren nur fort in der Betrachtung seiner Kirchenstücke. Seinen Vorsatz, diese kurz, gedrängt, leichtfaßlich, leichtausführbar, zugleich aber stets edel und schwunghaft, auch nirgends gegen die großen Ansprüche gelehrter Kunstwissenschaft zu schreiben: diesen Vorsatz hat Palestrina vollkommen und durchaus musterhaft erfüllt. Er hat

aber auch mehr gethan. Jenes geht doch zunächst die Form an: aber es leuchtet uns auch aus allen diesen Werken, so weit sie bis jetzt bekannt sind, selbst aus den kleinen von wenigen Zeilen, ein wahrhaft hoher, kräftiger, reicher Geist und ein reines, inniges, frommes Gefühl entgegen. Wie er sich hier niemals — von der einen Seite in kalte Künstlichkeit verirrt: so verstattet er sich auch niemals von der andern irgend eine leere, nichts aussagende, blos gebräuchliche, überleitende, ausfüllende Phrase. — Der Gang aller seiner Stimmen ist der einfachste und natürlichste; seine Harmonie und Modulation desgleichen. So in der Regel. Desto überraschender, durchgreifender und eindringender sind die Ausnahmen von allem dem, die er selten, stets am rechten Orte, wahrhaft genial sich verstattet, und wo er rauh und auffallend, rasch und kühn, wohl auch sonderbar und hart in die Saiten greift. Es ist zum Erstaunen, welche Wirkungen er da, und meist mit wenigen Accorden, wo nicht mit einem einzigen, oder mit einem Aufschwung des Basses, nicht selten über die Tenorstimme hinaus, hervorbringt — vorausgesetzt, man hört seine Musik, man lies't sie nicht blos, und hört sie von einem zahlreichen Chor, wo möglich in großer Kirche. —

Den Worten seines Textes folgt er überall getreulich, aber nirgends am Einzelnen haftend; es müßte denn ein Einzelnes den Sinn und Charakter des Ganzen bestimmen. Wiederholungen kleiner Redesätze vermeidet er nicht gänzlich und kann sie nicht gänzlich vermeiden, da seine Texte fast ohne Ausnahme aus kurzen biblischen oder sonst kirchlichen Stellen bestehen, wo solch eine Wiederholung sie erst für die künstlerische Behandlung abrundet: ich erinnere mich aber auch nicht eines einzigen Falles, wo er in dieser oder anderer Absicht Worte wiederholete, die dem Sinne und Gewichte nach dies eigentlich nicht verstatteten. — Daß alle seine Arbeiten, auch diese kürzern und einfachern, in gebundener Schreibart gedacht und abgefaßt sind, brauchen wir kaum zu erwähnen: für die Freiheit und Leichtigkeit, womit er diese Schreibart meistens, und für die Anspruchslosigkeit, womit er sie stets, als verstünde sich das Alles von selbst, handhabt, habe ich die Bewunderung schon aufgerufen. — Wo sein Ausdruck — wie in Trauerpsalmen, Passions- und Bußgesängen — wehmüthig und wie niedergebeugt sich darstellt: selbst da ist doch keine Anwandlung von Weichlichkeit und unedler Empfindsamkeit oder Aufgelöstheit zu spüren; eben so wenig in Gesängen entgegengesetzten

Inhalts, bei aller Energie des Ausdrucks, Etwas von Leidenschaftlichkeit oder Gewaltsamkeit. Hier wie dort und überall vergißt er nie die Würde der Gegenstände, der Kirche, und seine eigene *). — Wenn so die nähere Schilderung der Werke Palestrina's zu einer fortlaufenden Lobpreisung geworden: so liegt das nicht an mir, sondern an ihm selbst und diesen seinen Werken **). —

*) Indem ich dies schreibe, kömmt die Nachricht von Rom, Hr. Baini, dessen wir öfter gedacht, gehe damit um, Palestrina's sämmtliche Werke bekannt zu machen. Ungeachtet das Werk sehr stark werden muß und voraus zu sehen ist, daß, da P's Arbeiten fast sämmtlich dieselbe Bestimmung haben und er überall sich selbst treu bleibt, nicht wenige Stücke einander zu ähnlich sein werden, um unmittelbar neben einander ihre volle Wirkung hervorbringen zu können: so ist doch sehr zu wünschen, daß dies rühmliche Unternehmen zu Stande kommen möge; zumal da, lebte dieser dafür in jeder Hinsicht höchstgeeignete Mann nicht mehr — und er steht in hohen Jahren — sich schwerlich ein Gleichgeeigneter finden und dem Vorhaben unterziehen würde.

**) Ehemals so oft wiederholte Klagen über Mangel an Melodie, (ist gemeint: an figurirter, arienmäßiger,) über Dürftigkeit der Modulation, (ist gemeint: Mangel an Ausweichungen in weitentlegene Tonarten,) und über Hintansetzung des Ausdrucks, (ist gemeint: Ausdruck der einzelnen Worte,) — Klagen, zu welchen sich selbst unser fleißiger Gerber

Neben Palestrina und mit ihm wirkte Nanini: (der ältere: Giovanni Maria;) gleichfalls ein trefflicher Mann, dessen Ruhm wohl nur durch den früher und schnell überall verbreiteten jenes Meisters verschlungen ward, und von dessen Werken wohl nur darum so wenige bekannt worden sind, weil sie denen Palestrina's, (nämlich denen der zweiten Art,) so ähnlich sind: mehr jedoch den sanften und zarten, als den feierlichen und erhabenen *). Wir wissen nicht, wann er geboren ist: im Jahre 1577 wurde er aber als ein vortrefflicher Tenorsänger in die päpstliche Kapelle aufgenommen; wo er mithin wenigstens zwanzig Jahre erreicht haben mag. Goudimel, in hohen Lebensjahren, soll auch ihn heraufgezogen haben: dann aber wendete er sich — und mit gänzlicher Hingebung, vielleicht selbst nicht ohne Opfer liebevoller Selbstverleugnung — zu dem beträchtlich älteren, von ihm hochverehrten Palestrina. Dieser wußte seinen Werth als Künstler und Menschen

---

durch klangvolle Namen seiner Zeit verleiten lassen, bedürfen jetzt hoffentlich keiner Widerlegung.

*) Nicht nur das künstlerische, sondern das gesammte Verhältniß Nanini's zu Palestrina stellt sich fast gänzlich dar, wie des Pierino del Vaga zu Raphael.

zu achten. Er schenkte ihm bald seine Neigung, dann sein freundschaftliches Vertrauen: Nanini ward Theilnehmer an seiner Thätigkeit und Mitgenoß seiner glücklichen Lage *). Von seinen Werken sind nur sehr wenige gedruckt oder sonst von mir zu erlangen gewesen. Nach diesen zu urtheilen, habe ich zu Vorstehendem nur noch dies Wenige hinzuzusetzen: Sie sind meistens noch einfacher, als Palestrina's, so daß er auch in manchem Gesange mit vier, höchstens fünf Tönen für jede Stimme ausreicht; er führt seine Stimmen noch natürlicher, noch fließender und für den Vortrag noch bequemer; in der Modulation greift er noch seltener über das Nächste hinaus. Dessenungeachtet verlieren seine Werke — in dem erwählten, allerdings engen Kreise — weder an Adel, noch an Ausdruck. — Als Lehrer, sowohl der Komposition, als des Gesanges, wird er allgemein als vortrefflich gepriesen. Wir werden um so geneigter, dies zu glauben, wenn wir an die Reihe aus-

*) Ohne Zweifel nicht ohne Zuthun Palestrina's ward Nanini auch sein Amtsnachfolger an S. Maria maggiore, so wie Kompositions- und Gesanglehrer in der römischen Musikschule; welcher letztern er dann, nach jenes Meisters Tode, auch als Direktor rühmlich vorstand.

gezeichneter Meister denken, die er herangezogen. Unter diesen wenigstens Einen, und, wie es scheint, den größten von Allen, einen Zögling der letzten Jahre seines hohen Alters, hervorzuheben, darf ich nicht unterlassen.

Gregorio Allegri ist dieser herrliche Meister. Indem ich ihn hier vorführe, befinde ich mich in demselben Falle, wie bei Orlandus Lassus am Schlusse der vorigen Periode: ich greife der Jahresrechnung einigermaßen vor, aber nicht der Sache. Schon seine Abstammung erregt Interesse für ihn: Correggio, der ruhmgekrönte Maler, war sein Anverwandter. Geboren war er um 1590 und seit 1629 Mitglied der päpstlichen Kapelle, als Sänger, später, als Kirchenkomponist. Rom besitzt zahlreiche, darunter auch weit ausgeführte und gelehrte Werke von ihm: wir kennen sie nicht. Desto mehr ist uns Allen das höchsteinfache, aber auch höchstwürdige, geist- und seelenvolle Werk bekannt, das allein seinen Ruhm durch alle Nationen Europa's verbreitet hat und auch fortwährend ihn frisch erhält, da es fast von Jedem in Italien Reisenden neu gepriesen wird: sein zweichöriges Miserere, jedes Jahr in der Charwoche unter besondern Feierlichkeiten in der Sistina von den päpstlichen Sängern aufgeführt. Ehe=

dem wurde es, so wie die andern kirchlich eingeführten Kompositionen päpstlicher Meister — um sie vor Profanation zu bewahren, mit Bedrohung der Exkommunikation unter Schloß und Riegel aufbewahrt: jetzt kennt, ehrt, liebt diesen Bußpsalm ein Jeder, der überhaupt an solchen Gegenständen theilnimmt. Es wäre darum auch überflüssig, ein Weiteres über ihn zu äußern. Zu bedauern aber ist, daß wir Allegri's übrige Werke noch entbehren; denn wer wie er schreiben konnte, und doch nur, wie er hier gethan, schreiben mochte: der hat wohl nirgends Gemeines oder blos zu seiner Zeit Gebräuchliches zur Welt geboren. —

Das sehr lebendige und thätige Interesse, das die Päpste und die römische Kirchenregierung überhaupt an den Tonmeistern dieser Periode, ihren vorzüglichsten Werken und dieser ganzen Angelegenheit nahmen, wird uns um so leichter zu erklären, wenn wir uns — neben dem, was schon vorhin angegeben worden — dessen erinnern, daß eben damals in Rom die Zeit gekommen und zu ihrer schönsten Blüthe gediehen war, wo man sich für Verherrlichung des äußern und damit für erneuerte Belebung des inneren Gottesdienstes so Vieles von den Künsten versprach; und zwar von allen hier anwendbaren Künsten; von allen sol-

chen ihrer Werke, die, neben der Befriedigung für den Gebildeten und Kenner, auch von Wirkung für die Menge wären — dieser wenigstens imponirten, sie anzögen, zur Sammlung ihres Inneren aufforderten, und denen, die dieser Aufforderung folgen wollten, edlen Stoff und religiöse Richtung darböten. Es war die Zeit, wo in Rom Bramante bauete, Michel-Angelo bauete, meiselte und malete, Raphael Sanzio mit einer Schaar ruhmwürdiger Schüler malete rc. Wie hätte man da nicht auch der Tonkunst mit Antheil gedenken sollen? Stehen doch ohnehin, wie alle Wissenschaften, so alle Künste im Freundschaftsbunde! war doch, und ist, die Tonkunst zu Erreichung gleicher Zwecke, wie die andern Künste, fähig und in ihren Erzeugnissen weit leichter, weit bequemer zur Hand! Vielleicht trug zu solcher Begünstigung der Tonkunst, wenigstens im letztern Theile dieser Periode, auch mit bei, daß man erfuhr, was durch sie, obschon auf andern Wegen, doch zu denselben Zwecken und mit ohne Vergleich wenigern Mitteln im Auslande wirklich schon erreicht worden war.

Im Auslande: nämlich in einem Haupttheile Deutschlands; wohin wir nun unsre Blicke richten, wenn wir zuvor die eben genannten drei Mei-

ster Italiens nach einer kleinen Auswahl ihrer Werke näher kennen gelernt — sie an uns und uns an ihnen erprobt haben. —

In allem dem, was wir zur Vorschule der höhern Tonkunst gerechnet haben, gingen, wenn auch mit verschiedenem Glück, die gebildetern Nationen Europa's — wir haben das schon früher erwähnt — einen und denselben Weg; die Niederländer auch, und dann in der ersten Periode voran. Wie es nun in der zweiten Periode in Italien geworden, das haben wir darzulegen so eben versucht. Wie stand es und wie ward es zu derselben Zeit in Deutschland?

Um dies leicht und deutlich zu übersehen, scheint mir vor Allem nöthig, daß man unterscheide — erstens, was das Wesentliche dieser zweiten Periode ausmacht und zunächst ihren Charakter bestimmt: die Reform der bisherigen Gesangsmusik nämlich zu Gunsten einer eigentlich-kirchlichen, mithin in Italien die Vereinfachung der bisherigen durch Palestrina und die Seinigen, vornehmlich in ihren kürzern und populären, dennoch edlen und andächtigen Stücken, wie wir diese vorhin

näher kennen gelernt haben; und zweitens, die Fortsetzung und weitere Ausbildung der umfangreichern und gelehrtern Arbeiten, nach Art der schon in voriger Periode vorhandenen, durch dieselben und durch andere Meister.

Was nun das Erste anlangt, so behaupte ich auf die Gefahr hin, bei weitem von den meisten, wo nicht von allen bisherigen Geschichtschreibern der Tonkunst arger Ketzerei bezüchtigt zu werden, und werde es in den Werken selbst vor Augen legen: was für dies Erste in Italien durch Palestrina und die Seinigen geschaffen, eingeführt und dann, der Art nach, weit verbreitet worden, das, im Zweck und Sinn, nur aber in anderer Form, besaß auch Deutschland, und zwar vornehmlich das nördlichere; ja, Deutschland besaß es sogar beträchtlich früher. Diese Behauptung ist nicht auf Vermuthungen, auch nicht auf Schlüsse: sie ist auf eine reiche Anzahl von Werken gebaut, die noch jetzt vorhanden sind und höchstwahrscheinlich nicht einmal zu den ersten gehören; zu ihnen, bei ihrer festen und in sich abgerundeten Gestaltung, fast nicht gehören können *). Hiermit soll aber

*) Es kann befremden, daß von den Arbeiten der deutschen Meister in der Zeit der Vorschule und der ersten Periode — trennt man nämlich Deutschland

durchaus nicht gesagt sein, daß Palestrina nicht, sowohl die Idee zu einer eigentlichen Kirchenmusik, wie er sie dann ausführte, als auch die Art dieser Ausführung selbst und den ihr so vollkom=

---

von Niederland gänzlich — sich nichts von Bedeutung erhalten hat, wenigstens bisher noch nichts aufgefunden worden ist. Es kann befremden, daß unter den Meistern, die nach Italien berufen worden, keiner aus Deutschland, wenigstens nicht aus dem nördlichern, gefunden wird. Es kann befremden, daß wir in den deutschen Chroniken und andern Geschichtsbüchern der Zeit kaum einige unbestimmte und flüchtige Erwähnung der Tonkunst im Allgemeinen lesen. So besaß wohl auch Deutschland damals noch keine bedeutenden Meister, die der nähern Nachweisung würdig waren! Wer dies hieraus geschlossen, hat einen Mißgriff gethan; und wer es daraus geradehin behauptet, nebenbei auch viele Beschränktheit in Kenntniß der Geschichte Deutschlands überhaupt, seiner Kulturgeschichte noch mehr, und seiner Kunstgeschichte am allermeisten, verrathen. Der Beweis des Gegentheils wird sich, und zwar zunächst vom nördlichern Deutschland, in der Folge von selbst ergeben: hier werde nur vorläufig folgendes Wenige erwähnt. Im Anfang dieser zweiten Periode, ja, den Jahren nach noch früher, finden wir in jenen Provinzen Deutschlands schon bedeutend ausgebildete und in der Kunstart der Zeit (nicht blos was ihr Technisches betrifft) befestigte Meister: Niemand aber langt bei einem Ziele an, der nicht erst den Weg dahin gemacht hat. Und was wissen wir denn z. B. von den frühesten ausgezeichneten Malern Deutschlands? Neh=

men angemessenen Styl frei und selbsteigen erfunden und ausgebildet, daß er wohl gar die früheren, nach demselben Zweck und in demselben Sinn arbeitenden deutschen Meister benutzt oder auch nur gekannt hätte. Nicht nur wäre das gegen alle, vollkommen deutliche, umständliche, einstimmige Data der Geschichte: es ließe sich sogar, wenn diese mangelten, kaum als möglich denken. Wie hätten den, auch bürgerlich hochstehenden, im Glanze des Hofs lebenden Italienern die Arbeiten

men wir den Heros der altcöllnischen Schule um dieselbe Zeit, den Meister Wilhelm, aus — von welchem allerdings Eine Chronik, (die Limburger nämlich), in Einer Zeile Erwähnung thut, und dessen Eines Werk (nämlich im Dom zu Cölln) ungefähr vierthalb Jahrhunderte lang als das Einzige — auch nicht eigentlich erkannt, sondern nur vermuthet worden: nehmen wir diesen aus: so wissen wir von seinen Vorgängern, Nebenmännern und Beider Werken gerade so viel, als von den gleichzeitigen und zunächst diesen folgenden Tonkünstlern; nämlich gar nichts. Und warum Rom keine Gehülfen und Förderer seiner Tonkunst, der kirchlichen, berief, warum sein Kirchenfürst keine solchen Gehülfen und Förderer in Dienste nahm, aus dem ihm auffäßigen Deutschland, wo überdies bald die Reformation eintrat, ihm offene Fehde bot, in kurzem so mächtig um sich griff und selbst in Italien gerade damals so Vieles zu erschüttern begann: das begreift sich auch, sobald man nur daran denkt.

der demüthigen, meistens nur von ihren nächsten Umgebungen gekannten deutschen Komponisten und Singmeister zukommen sollen? Ueberdies waren sie Ketzer; und, was schon allein entscheiden würde, die ganze Art, in diesem Sinn, zu diesem Zweck die Tonkunst zu betrachten und zu behandeln, der gesammte Weg, den die Musiker beider Nationen eingeschlagen, ist gänzlich verschieden. Letztes würde aber uns auch lehren, daß eben so wenig, umgekehrt, die Deutschen die Italiener hier benutzt oder auch nur gekannt hätten, wenn wir nicht schon aus der Geschichte ganz unwidersprechlich wüßten, daß diese Deutschen und ihre Arbeiten beträchtlich früher dagewesen sind und selbst von ihren Nachfolgern in den Jahren jener musikalischen Reform und bald darauf Keiner Italien gesehen hat — wo man doch allein, und selbst allein in Rom, Palestrina's und der Seinigen Werke vernehmen konnte, Abschriften aber oder gar der Druck derselben durchaus nicht verstattet waren. — Der Hergang der Sache und alle ihre Umstände lassen uns — und, wie mich dünkt, mit größter Wahrscheinlichkeit — annehmen: dasselbe, was in Italien durch Reflexion und Wissenschaft nach sichern Prinzipien gefunden wurde, das hatte in Deutschland durch gesunden

Instinkt und die Lage der Dinge sich wie von selbst eingestellt; durch eine gewisse eigene Musikgattung aber, deren besondere, wichtige Benutzung und höchstgünstige Aufnahme, war es hier erhöhet und in seiner Art eben so vervollkommnet worden, wie das Italienische in der seinigen.

In Deutschland nämlich war der Volksgesang schon früher und vielleicht von jeher nicht so entschieden vom Kunstgesange getrennt gewesen und nicht wenige selbst der besten Meister *) hatten es weder unter ihrer Würde, noch gegen ihre Liebe befunden, gar Manches für ihn zu thun, namentlich auch in Hinsicht auf geordnete, regelmäßige Harmonie, doch nur syllabische, (nach einfachem Kontrapunkte) um sie ihrer Bestimmung und dem Volke nicht zu entziehen, auch wohl mit dem Volke sich an ihnen zu ergötzen; denn, außer ihrer Kunst, gehörten sie ja bei uns, fast ohne Ausnahme, zum Volke.

*) Ich sage: „nicht wenige," weil sich von ihnen noch heute in einzelnen Gesangstücken die Beweise vorlegen lassen; es möchte aber wohl behauptet werden können: die meisten, wo nicht alle. Dagegen sind die Madrigale, Canzonen u. dgl. der Italiener hier nicht in Vergleich zu bringen. Nicht nur waren sie keine eigentlichen Volkslieder, sondern sie wurden auch von

Von dem, was ich an altdeutschen Volksgesängen nicht ohne langjährige Bemühung habe auffinden können, sind hier nur die geistlichen, der sogenannten böhmisch=mährischen Brüder, hervorzuheben, theils ihres Inhalts und Werths, theils ihrer künstlerischen Gestaltung, theils ihres Einflusses auf die Folge wegen. Sie, von denen manche bis in die ersten Jahre nach Hussens Tode zurückfallen, gehören zum Theil zu dem Schönsten, was, in ihrer Art, noch heute die Welt besitzt, und werden dies hernach an Ihrer eigenen Einsicht und Empfindung bewähren. Wollte man sie aber als Erzeugnisse eines Volks undeutscher Abkunft hier nicht gelten lassen: so fehlt es auch nicht an gleichfalls rühmenswürdigen Gesängen derselben Art eingeborner Deutscher aus nur wenig späterer Zeit; doch sind diese, wie mir scheint, in der Eigenthümlichkeit der Erfindungen ihnen nicht, oder doch gewiß nur selten gleichzustellen und meist ermangeln sie dessen, was von dem strengascetischen Geiste dieser Korporationen in ihre Tonkunst übergegangen ist — nämlich des Ausdrucks demüthiger Andacht und resignirender Hin=

den Komponisten in künstlich ausgearbeiteter Vollstimmigkeit, selbst canonisch oder fugirt, in Musik gesetzt.

gebung an die himmlischen Mächte. Verschiedene von ihnen sind Jedermann bekannt, da Luther sie später aufgenommen hat; wobei sie aber mehr oder weniger abgeändert worden sind und besonders ihre ursprüngliche Harmonie, die wohl rauh und ungleich, mitunter vielleicht regelwidrig gewesen sein mag, verloren und (wahrscheinlich durch Walther) eine geebnetere und regelmäßigere erhalten haben *).

Diese aus dem Geiste und Sinne, auch aus der Gesangsweise des Volks entsprungene, durch die heiligen Gegenstände, worauf sie nun ange-

*) Ungeachtet alles Bemühens, ungeachtet auch mancher Nachforschungen von mir aufgeforderter Freunde in böhmischen Archiven ꝛc., habe ich die früheste, ganz unveränderte Harmonie dieser Gesänge nicht erlangen können und schwerlich dürfte sie noch irgendwo vorhanden sein. Vielleicht ist sie gar nicht niedergeschrieben gewesen, sondern nur dem Gehör anvertraut und durch Tradition eine Zeit lang erhalten worden. Vielleicht hat man auch daran zu denken, daß diese Brüder als Irrgläubige betrachtet, verfolgt, und darum auch ihre Gesänge — ja, diese besonders, weil sie damit viel wirkten und zahlreiche Proselyten machten — in den ursprünglichen Handschriften absichtlich mögen unterdrückt worden sein. Die von Mortimer herausgegebene Sammlung bietet uns zwar alte, doch höchstwahrscheinlich nicht, oder doch gewiß nicht überall, die ursprüngliche Harmonie.

wendet ward, veredelte, und durch die gesammte damalige Lage dieses Volks — selbst durch den Druck, der die Kraft hervorrief, dann später durch den Kampf, der sie stärkte — gehobene, endlich, bei ihrem Erfolge mit ungemeiner Vorliebe behandelte Musikart ist nun unser deutscher Kirchenchoral und was, etwas ausgeführter, ihm nahe verwandt ist. (Ich bitte, auch das Letztere: „etwas weiter ausgeführt und nahe verwandt" — nicht außer Acht zu lassen.) Gegen den Schluß der vorigen Periode begann unser Choral und die Kunst, ihn würdig und regelrecht in Musik zu setzen, sich zu heben: in der jetzigen gedieh er zu seiner Vollkommenheit, welche er auch, was die Musik betrifft, in der nächstfolgenden noch behauptete. Luther, mit einem schönen musikalischen Talente begabt und mit jenen Gesängen der Brüder bekannt, verstand sie aufzugreifen und für seine Zwecke zu benutzen. Neben verschiedenen noch weit älteren, gleichfalls volksmäßigen Liedern der frühern Kirche, wählte er mehrere von diesen aus; je nachdem beider Texte waren, übersetzte oder bearbeitete er sie deutsch, und für einige der schönen böhmischen Melodieen dichtete er neue Lieder. Mit Hülfe seiner musikalischen Freunde, besonders des gründlichen, auch wissenschaftlich gebildeten und

ihm ganz ergebenen Hans Walther *), ersann er selbst Melodieen ähnlicher Art und ließ ihnen eine würdige Harmonie geben. Die ersten Versuche, sie beim öffentlichen Gottesdienste einzuführen, fanden die allerbeste Aufnahme und machten ganz unverkennbar den tiefsten Eindruck. Nun wußte sein siegreicher Enthusiasmus auch andere Dichter und Komponisten für diese Gattung zu entzünden. Die nach und nach anwachsende Zahl deutscher Kirchenlieder mußte, nach Dichtung und Melodie, in den Schulen mit den Kindern eingeübt werden: durch die Kinder wurden sie auch den Aeltern bekannt und diesen darum nur desto lieber. Endlich stellte er fest, daß beim öffentlichen Gottesdienste seiner Konfession aller Gesang deutsch sein sollte; und nur in den Städten blieben für hohe Feste, Advents- und Passionszeit und einige besondere kirchliche Feierlichkeiten, neben den deutschen Gesängen, einige der erhabensten alten Hymnen vom Chore auszuführen, beibehalten. Durch mehrere der größten Tonmeister lutherischer

*) Walther war nicht Musiker ex professo, sondern der sieben freien Künste Magister und Docent an der Wittenberger Universität: doch hatte er auch das Amt eines Kapellmeisters seines Kurfürsten übernommen.

Konfession wurde ungefähr ein Jahrhundert lang und darüber, diese Choralkunst — wir wollen nicht sagen: der Eigenthümlichkeit und dem Charakter nach höher gehoben, aber reicher und mannichfaltiger ausgebildet. Und so — wenn auch nicht mehr durchgehends in ihrer alterthümlichen Reinheit und Einfalt, noch weit weniger aber seit der Umgestaltung unsrer Kirchengesangbücher neuer Zeit in ihrem Umfang und Reichthum — besitzen wir sie noch, besitzen sie als Eigenthum, genau genommen, als ausschließliches Eigenthum *).

*) Aus diesen vollkommen erweislichen Ansichten von der Entstehung und dem Ausbildungsgange unsers Chorals und unsrer Choralkunst beantworten sich von selbst manche in neuer und neuester Zeit über Beide aufgeworfene Fragen und ihre, zum Theil künstlich genug ausgeklügelte, doch aber unbefriedigende Beantantwortung hebt sich selbst auf. Es sei mir erlaubt, wenigstens einige dieser Fragen hier anzuführen.

Was ist es denn eigentlich, das den alten Chorälen, vor allen der neuen Zeit, jene unverkennbare Originalität und solchen Schwung in Erfindung und Haltung, auch solche Kraft andächtigen Gefühls und alle Merkmale frommer Begeisterung verliehen hat? Nichts anders, als daß sie aus dem Geiste und Sinne des Volks — und des deutschen Volks, des deutschen Volks, wie es damals war — hervorgegangen und dann von mehrern seiner größten Meister in der Form vervollkommnet worden sind.

Jetzt denke man sich einen jungen, fähigen Musik Studirenden Deutschlands in dieser Zeit

---

Die Gegenpartei, ansichtig der großen Wirksamkeit des lutherischen Choralgesangs beim öffentlichen Gottesdienste und aus ihm bei häuslicher Andacht; die Gegenpartei, die — und nicht ohne allen Grund — behauptete: das Volk singt sich in Luthers Lehre hinein — ließ dem lutherischen Gesangbuche ein, in Dichtung und Musik ihr eigenes, gleichfalls deutsches entgegensetzen, um Aehnliches zu erreichen: warum fiel das so schwach aus; namentlich auch musikalisch so schwach, da doch diese Partei so treffliche Komponisten besaß? warum wirkte dies Buch bemerklich fast gar nichts und gerieth bald in Vergessenheit? Aus keinem andern Grunde, als weil es jenen Ursprung und mithin jenen Geist nicht hatte; weil es eine Nachahmung war; und allerdings, weil es nicht feststehend beim öffentlichen Gottesdienste angewendet werden durfte.

Die calvinischen Konfessionsverwandten lieferten in ihren Psalmen, der Gattung nach, ziemlich ein Aehnliches: wie kam es, daß es so ward, wie es ward, und wir es in der Musik meistens so steif, trocken und kalt finden? Wieder aus demselben ersten und zweiten Grunde: aber auch aus dem dritten, weil es, nach dem Goudimel, dort an wahrhaft ausgezeichneten Komponisten fehlte, die, wenn auch nicht jenes Ursprüngliche hätten ersetzen, doch das von unsern Meistern Hinzugebrachte gleichfalls hätten hinzubringen und damit das Vorhandene heben und beleben können.

Warum sind die zahlreichen spätern Choräle der lutherischen Protestanten, besonders seit etwa hundert Jahren, wenn auch als Gesänge überhaupt nicht zu

und unter diesen Verhältnissen. Er hat seine Vorschule gehörig gemacht und darin das Technische

---

tadeln, doch als christlich-kirchliche größtentheils so schwach, und vielleicht ohne alle Ausnahme in jenem Eigenthümlichen, Schwunghaften, Ergreifenden mit den alten gar nicht zu vergleichen? Immer wieder aus den zuerst angeführten Ursachen; dann aber freilich auch, weil nach und nach der kirchlich-fromme, kirchlich-begeisterte und begeisternde Sinn von dem Volke selbst gewichen ist, mithin auch von den Komponisten. —

Endlich, und als letzte Frage: Wir in neuester Zeit dichten eine Menge und darunter wahrhaft preiswürdige Kirchenlieder; wir sammlen neue Kirchengesangbücher, eins über das andere, und besitzen darunter mehrere, die in anderer Hinsicht gar sehr zu rühmen sind: warum nicht auch in musikalischer? Weil unsre neuern Dichter — fast allein mit Ausnahme Klopstocks — den reichen Schatz der alten Choralkunst nicht gekannt, viel weniger benutzt, ja die meisten, wie es scheint, an die Melodie und ihre Mitwirkung, als eines integrirenden Theils des Liedes selbst, gar nicht gedacht haben. Und mit den neuen Sammlern — fast allein die neuesten, die Berliner, ausgenommen — scheint Letztes nicht anders gewesen zu sein. — —

Indem dies dem Drucke übergeben wird, finde ich Gelegenheit, zu obigen Worten von „alterthümlicher Reinheit und Einfalt" unsrer Choräle eine, wenn auch noch so kurze, doch Allen, die an dieser Angelegenheit ernstlich theilnehmen, gewiß erfreuliche Anmerkung beizufügen. Es ist so eben erschienen: Sammlung

seiner Kunst treulich gelernt. (Dies mußten sie Alle — als Lehrlinge, als zünftig; wie es ja damals die jungen Maler und andere Künstler auch mußten.) Er würde sonst nie unter die Meister aufgenommen, sondern, auch bei aller praktischen Geschicklichkeit, unter das Gesindel „fahrender Pfeifer" gerechnet worden sein. Dann ist er in jener Choralkunst geübt und befestigt worden; in ihr, die einen strenggesetzmäßigen, vollkommen reinen vierstimmigen Satz als unerläßlich verlangt; nun, geleitet von dem Meister, begiebt er sich an die Komposition ausgeführterer, doch noch einfach-kontrapunktischer Gesänge, wo ihm die, in derselben Art ausgeführten der Brüder als Vorbilder dienen *);

---

von Chorälen aus dem 16ten u. 17ten Jahrhundert, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben von C. F. Becker und Gustav Billroth. Leipzig, 1831, bei Tauchnitz. Es ist nicht möglich, bei diesem bedeutenden und mühevollen Unternehmen mit mehr Kenntniß der Gegenstände, mehr Fleiß und mehr Genauigkeit zu Werke zu gehen, als hier geschehen ist.

*) Hier scheinen die meisten Deutschen in der vorigen Periode stehen geblieben zu sein. Nicht sowohl, daß von Arbeiten der dritten Art aus jener Zeit jetzt nichts mehr vorhanden, möchte als Beweis anzuführen sein, als vielmehr, daß auch die angesehensten Meister zu Ende der vorigen — wie Walther — und

und endlich an größere Stücke in mehrfachem Kontrapunkt oder fugirt, wie wir dergleichen in der vorigen Periode näher kennen gelernt haben. Oder umgekehrt — je nach dem Gebrauch und der Methode des Meisters: er ist eher zur dritten und zweiten Schreibart angehalten worden und wird nun zur Choralkunst geführt, um sich auf das Einfachste und Nothwendigste beschränken, mit dem Wenigsten Vieles und das Edelste sagen zu lernen *), und kehrt, also geübt und ausgebildet, dann wieder zu Stücken jener ausgeführtern Art zurück: wie werden, wie müssen, im ersten und im zweiten Falle, diese seine Arbeiten ausfallen? Wie sie wirklich ausgefallen sind! und zwar nach Zweck, Sinn und Styl! Es ist dies kein Vermuthetes oder Erschlossenes: wir besitzen solcher Arbeiten noch genug. Im Sinn und Zweck gleichen die wenig ausgeführten der böhmisch-mährischen Brüder selbst und derer, die sie zum Vorbild genommen, denen Palestrina's und der Seinigen, wo

---

selbst in einem beträchtlichen Theile der jetzigen — wie Senfl — sich in ihr, dieser dritten Kompositionsart, oft so unbeholfen und schwerfällig bewegen.

*) In frühester Zeit scheint das Letztere gebräuchlicher gewesen zu sein: in späterer, und noch unter Sebastian Bach in dessen unmittelbarer Schule, war das Erstere feststehend.

diese gleichfalls wenig ausführten; in der Form nähern sie sich weit mehr dem Chorale — weit mehr, als selbst die, wo die Italiener ähnliche Vorbilder in den uralten Hymnen ihrer Kirche im Auge halten; im Styl und Ausdruck, oder vielmehr in der Ausdrucksweise sind beide, die deutschen und die italienischen, sehr von einander verschieden; sie sind so sehr verschieden, als beide Nationen selbst von Natur und noch mehr durch den Einfluß der damaligen, weit feineren, weit mehr ausgearbeiteten Kultur der Italiener überhaupt vor den damaligen Deutschen überhaupt. Das Verhältniß der Musiker beider Völker gegen einander war daher, und zwar im Uebereinstimmenden wie im Abweichenden, gleich dem, ihrer alten Maler: der italienischen, etwa bis mit Perugino, der deutschen, bis mit Holbein. Und sollten wir, zunächst in Anwendung auf die Musiker, das nationelle Eigenthum Beider im Besondern näher bezeichnen: so würden wir zuvörderst hinweisen — bei den Italienern, auf ihre phantasiereichern, darum mannichfaltigern, ihre heiterern, darum leichter ansprechenden Erfindungen, und einen gleichfalls mannichfaltigern, zarteren, und bei den Besten wohl auch wärmeren Ausdruck; bei den Deutschen, auf ihren strengeren Ernst und ihre, wenigstens wo es

demüthige oder schwermüthige Andacht gilt, tiefer ergriffenen Seelen. — Was nun aber die Werke dritter Art anlangt — die kunstvoll ausgeführten, nicht eigentlich für die Kirche bestimmten, sondern für Kunstverstand, Kunstsinn, Kunstfreude: da wollen wir — in Rückblick auf unsre herrlichen Choräle, denen Italien aus dieser Zeit nichts, aus schon damals längst verflossenen Jahrhunderten wenig an die Seite zu stellen hat — um so williger den italienischen Meistern dieser Periode bei weitem den Vorzug zusprechen, und zwar in Allem und Jedem, was solchen Gesangstücken Vorzüge giebt: allein, so unbedingt durchaus nur für die erste und kleinere Hälfte dieser Periode. Denn in der zweiten Hälfte derselben treffen wir auf deutsche Meister, die uns Werke, und zwar der zweiten, wie der dritten Art, hinterlassen haben, welche mit vollen Ehren den Platz neben Jedem behaupten, was diese Zeit hervorgebracht hat. Sie sollen sogleich sich hiervon selbst überzeugen, wenn ich nur erst noch zwei werthe Namen genannt habe, die nicht zu übergehen wir theils aus schuldiger Erkenntlichkeit verpflichtet, theils durch besondere Umstände aufgefordert sind.

Hans Walther ist der erste dieser Namen, und der Mann derselbe, dem wir als dem Freun=

de und Gehülfen Luthers, als dem größten Choralmeister seiner Zeit, schon vorhin begegnet sind. Wir wissen weder wann er geboren, noch wann er gestorben ist: doch da er 1524 das erste lutherische, und zwar vierstimmige Gesangbuch in Wittenberg durch Georg Rhaw drucken lassen *), so muß er wenigstens vor 1500 geboren sein. Er ist es, dem wir an Luthers selbsterfundenen Choralmelodieen, wo nicht mehr, doch gänzlich ihre Regulirung und Harmonie, und an allen von Luther anderswoher aufgenommenen, die Verbesserung der letztern zu verdanken haben. Und diese seine Harmonie: wie ist sie nicht nur so rein und stattlich, sondern auch oftmals so eigen, fest, nachdrücklich, und — das Ausgezeichnetste wie das Schwierigste von Allem — so charakteristisch bezeichnend und so ausdrucksvoll für den Text! Seinen Motetten und andern im mehrfachen Kontra-

*) Dieses sehr selten gewordene Werk enthält nur acht deutsche und siebenunddreißig lateinische Kirchengesänge. Es war der erste, noch besorgliche Versuch zur Umgestaltung der bisherigen Liturgie; oder wie Luther sich ausdrückt: zur Anrichtung einer deutschen Messe. In der zweiten Ausgabe von 1544 trat man schon getroster auf und griff weiter um sich mit einer weit größern Zahl deutscher Lieder. Auch diese Ausgabe gehört noch zu den Seltenheiten der Bibliotheken.

punkt ausgeführten Singstücken hingegen fehlt es an aller melodischen Bewegung und Eigenthümlichkeit, die Stimmen sind schwerfällig, unbeholfen fortgeführt ꝛc.; das Ganze ist regelrecht, aber trocken und fast leblos *). — Etwas weniger ist

*) Walther war für seine Kunst, was sein Landsmann und Zeitgenosse, Michel Wohlgemuth, für die seinige.

Ueber die Frage, wie vielen oder wie wenigen Antheil Luther selbst an der Musik der bei seinen Lebzeiten gedruckten und eingeführten Choräle gehabt — ist so Vielerlei geschrieben worden, auch in neuester Zeit, was sich selbst oder dem historisch Erweislichen widerspricht, mitunter auch von anderer Seite ganz unstatthaft genannt werden muß, daß es mir, nach Zusammenstellung und nochmaliger Prüfung aller vorhandenen historischen Quellen, erlaubt sein wird, hier nebenbei die Resultate meiner Ansichten möglichst kurz und so mitzutheilen, daß ich das Zuverlässige von dem Wahrscheinlichen bestimmt unterscheide.

Luther besaß von Natur, erstens, ein schönes musikalisches Talent, das, wo es anwendbar, mit seinem poetischen stets Hand in Hand ging; (Letztes beweisen schon die Vollkraft und der Klang seiner Verse, wo er lyrisch; die matte Weitschweifigkeit und Klanglosigkeit derselben, wo er nicht lyrisch auftrat;) zweitens, eine gute Singstimme, und vermittelst Beider viel Liebe zur Tonkunst, viel Freude an ihr, sein Lebelang. In mittlern männlichen Jahren hatte er sich auch ein feines Ohr, Geübtheit im Vortrage des Gesanges, und ein gesundes, auf das Kräftige und Edle in der

dies Alles der Fall bei dem zweiten Manne, den

Musik gerichtetes Urtheil erworben. Bedeutende theoretische Kenntnisse in der Musik, ohne welche an die Komposition guter Choräle, und jene Fertigkeiten, ohne welche an ein sich Verdeutlichen und Niederschreiben dessen, was im Geiste erklingt, gar nicht zu denken ist: diese besaß er nicht, oder doch ganz zuverlässig nicht in ausreichendem Grade. Beides, was erlernet werden muß, und was bei damaliger Strenge des musikalisch Gesetzlichen, bei weitläufig-schwerfälliger Methode der Lehrart, bei dem auch, was man damals (und überdies selten genug) zu hören bekam, nicht ohne beträchtlichen Zeitaufwand, viel Mühe, ausdauernden Fleiß erlernet werden konnte: wie und von wem hätte er sich dies früher erwerben, wann später Zeit dazu gewinnen können? Auch bezeugen einige hierher gehörige Anekdoten, die sich zufällig von ihm erhalten haben, daß er jene Kenntnisse nicht besessen, sie auch wohl nicht allzuhoch in Ehren gehalten habe; und was jene Fertigkeiten betrifft, so bestätigt selbst, was der grundredliche, höchstbescheidene Walther, der doch seinen Freund nach dessen Tode fast vergötterte, über seine Art, mit Luther zu arbeiten, geschrieben hat, unsre Behauptung; so mühselig-umwunden es der gute Alte auch ausdrückt, um dem entschlafenen Freunde nicht, auch nur in diesem kleinen Pünktchen, an der Meinung seiner Verehrer zu schaden. Walther schrieb dies um dieselbe Zeit, wo auch andere Freunde Luthers — wie Justus Jonas in den Tischreden, dann Matthesius in den Predigten ꝛc. — hingerissen von einem allerdings höchstbegründeten Enthusiasmus, der, wie in solchen Fällen immer, durch den neuen

ich vorläufig nennen wollte: doch trifft es ihn auch,

Schmerz der Trennung noch gesteigert war, im Erheben auch des Geringfügigern, was von dem hohen Manne ausgegangen, auch wohl nur veranlaßt oder zu heiterer Stunde im Ueberfluß des Herzens hingeworfen worden war, kaum ein Maaß kannten; und — nicht eben eminente Geister, wie sie waren — über solchem Erheben des Geringfügigern, das Zusammenfassen und Aussprechen des wahrhaft Großen und Heroischen in und an ihm, selbst in seinen Mißverständnissen und Uebertreibungen, gewöhnlich vergaßen; darunter z. B. auch, was hier, wie in viel Wichtigerem, Anwendung findet: (so zu sagen) sein erstaunliches Feldherrntalent — den immer wachen, immer das Ganze seines Vorhabens überschauenden Blick, der aber doch auch das Kleinste, was diesem zu Gute kommen konnte, nicht aus der Acht ließ; die Fähigkeit, was auch sich ereignete, selbst das Unerwartetste, sogleich von seinem Punkte aus zu erfassen, schnell entschlossen es an den rechten Ort zu stellen, zum Vortheil seiner Sache es zu wenden und mit nie erschlaffender Kraft es eben da, wo es galt, in Wirksamkeit zu setzen ꝛc. Letztes auch mit Menschen; und auch mit denen, welche bei dem Gegenstande, dessen hier Erwähnung geschieht, in Betracht kommen. Auch hier, wie in so vielem Andern, erkannte er richtig, die seinen Zwecken dienen konnten, wußte sie zu würdigen, zu ermuthigen, ihre besten Kräfte hervorzurufen; und, was mehr noch sagen will, vermochte es über sie, daß sie, ganz eingehend in seine Ideen und gestützt auf ihn, freudig, beharrlich vollbrachten, was in diesen seinen Ideen lag, aber er selbst zu vollbringen nicht geeignet

so daß seine ausgeführtern Stücke den weniger ge-

---

oder nicht genüßiget war. Beim besten Willen macht der kleine Geist fast immer das Große klein, indem er das Kleine groß machen will.

Folgendermaßen scheint mir der Hergang unsrer Sache nicht nur sehr einfach, natürlich, den Personen und Umständen, so weit sie uns irgend bekannt, vollkommen angemessen, sondern auch den eigenen Erfahrungen Aller entsprechend, welchen, wie Luther'n, ein ächtes, lebendiges Talent zugleich für lyrische Dichtkunst und für Musik verliehen ist. Uebersetzte oder bearbeitete Luther Gesänge, die schon vorhanden waren: so erklang ihm dabei die bekannte Melodie stets vor den Ohren, und nach ihr maß er und richtete sich möglichst genau. (Verstände sich dies nicht von selbst, so ließen sich leicht zahlreiche Stellen nachweisen, wo er selbst der Sprache Gewalt anthat, um nur die Melodie zu schonen und ihren Accenten die seinigen wirksam anzupassen.) Dichtete er aber frei, ohne fremdes Vorbild und ohne vorhandene Melodie: dann erzeugte eine solche mehr oder weniger deutlich sich neu in ihm selbst zugleich mit der Dichtung; er hörte im Geiste, wie den Klang seiner Worte, so auch den der Töne, mit welchen sie, gesungen, am angemessensten und wirksamsten hervortreten würden. Letztes Innerliche nun aber für Andere in ein Aeußerliches zu verwandeln, es aufzuschreiben und ihm seine Harmonie zu geben, Beides nach den Gesetzen musikalischer Kunst: das vermochte er nicht und es war auch nicht seine Sache. Was ihm Melodisches vorschwebte, wie er sichs dachte und empfand: das sang er — früher, seinen musikalischen Freunden Rumpff und Rhaw, dann,

lungenen mancher niederländischen Meister der vo=

weil diese damit nicht zurechtkommen konnten, dem wissenschaftlich gebildetern, treuen Walther vor. Dieser mußte es auffassen, niederschreiben. Um es künstlerisch zu ordnen und die Harmonie nach des Dichters Wünschen hinzuzusetzen, besprach man sich „über der Ton', Art und Weis'," stritt sich, (wovon uns eine artige, wahrhaft charakteristische Anekdote aufbehalten worden,) und vereinigte sich endlich. Was herausgekommen, das wurde „von der Kantorei im Hause" (von Luthers musikalischen Tischfreunden) versucht, vielleicht nach diesen Versuchen noch hin und wieder nachgebessert: und nun erhielt die Welt, was sie noch heute mit Dank und Freude besitzt. Welche dieser Choräle man nun nach erster, welche nach zweiter Weise besitzt: das will ich nach den bewährtesten Angaben Kühnaus, Gerbers u. A. für Leser, denen diese nicht zur Hand, hier beifügen. Und da vorauszusetzen, daß, die einmal an diesem Gegenstande theilnehmen, sich auch nicht ungern werden an die Komponisten — wenigstens einiger der schönsten und von uns noch nicht ganz bei Seite geworfenen alten Melodieen erinnern lassen: so mögen auch dieser ehrenwerthe Namen noch folgen.

Luther. Aus der alten Kirche aufgenommene Melodieen: Litaney. Herr Gott, dich loben wir. Nun kommt der Heiden Heiland. Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist. Was fürchtst du Feind Herodes sehr. Der Tag, der ist so freudenreich. Christum wir sollen loben schon. Der du bist drei in Einigkeit. Komm, heil'ger Geist, erfüll' die Herzen. Verleih' uns Frieden gnädiglich. — Andere alte Melodieen, meist von

rigen Periode — welcher er freilich auch der Zeit

---

den Hussiten und böhmisch-mährischen Brüdern aufgenommen. Christ lag in Todesbanden. Christ ist erstanden. Gelobet seist du, Jesus Christ. An Wasserflüssen Babylon. Gott der Vater wohn' uns bei. Gott sei gelobet und gebenedeiet. Gott sei uns gnädig und barmherzig. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn. Jesus Christus, unser Heiland. Komm heiliger Geist, Herre Gott. Mensch, willt du leben seliglich. Mitten wir im Leben sind. Nun bitten wir den heil'gen Geist. Nun lob' mein' Seel' den Herren. O Herre Gott, dein göttlich Wort. Vater unser im Himmelreich. Vom Himmel kam der Engel Schaar. — Gesänge, deren musikalische Erfindung ihm zugeschrieben wird. Wir glauben all' an einen Gott. Ein' feste Burg ist unser Gott. Ach Gott, vom Himmel sieh darein. Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. Dies sind die heil'gen zehn Gebot. Es ist gewißlich an der Zeit. Es spricht der Unweisen Mund wohl. Es woll' uns Gott genädig sein. Jesaia, dem Propheten, das geschah. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.

Heinrich Alberti: O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen. (Um 1640.)

Johann Crüger: Jesu, meine Freude. Schmücke dich, o liebe Seele. (Um 1640.)

Nicolaus Decius: O Lamm Gottes unschuldig. (Um 1530.)

Christoph Demantius: Von Gott will ich nicht lassen. (Um 1620.)

nach fast gänzlich angehört — an die Seite zu

Herrmann Finck: Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. (Um 1550.)

Christian Flor: Auf meinen lieben Gott. (Um 1680.)

Michael Gasteritz: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr. (Um 1580.)

Severus Gastorius: Was Gott thut, das ist wohlgethan. (Um 1650.)

Claudius Goudimel: Herr Gott, dich loben alle wir. Um 1550.)

Wolf Heinz: Christ, unser Herr, zum Jordan kam. (Um 1520.)

Johann Herrmann: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. (Um 1620.)

Nicolaus Herrmann: Erschienen ist der herrlich' Tag. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. (Um 1540.)

Jacob Prätorius: Wachet auf, ruft uns die Stimme. (Um 1604.)

Michael Prätorius: Ich dank' dir schon durch deinen Sohn. (Um 1620.)

Martin Ringhard: Nun danket Alle Gott. (Um 1620.)

Johann Rosenmüller: Straf' mich nicht in deinem Zorn. (Um 1650.)

Heinrich Scheidemann: Wie schön leuchtet der Morgenstern. (Um 1600.)

Herrmann Schein: Ach Herr, mich armen Sünder. (O Haupt voll Blut und Wunden.) Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'. Wer Gott vertraut. (Um 1620.)

Bayerische Staatsbibliothek München

stellen sind. Es ist der Ludwig Senfl; derselbe, welchen Luther, und eben in seinen ausgeführten Gesangstücken, allen (ihm bekannten) Komponisten derselben Gattung vorzog *), und den, nachdem dies von dem Helden der Zeit bekannt worden, Andere als „in musica totius Germaniae nunc principem“ priesen. Auch sein Geburts- und Sterbejahr finden wir nicht aufgezeichnet: aber 1530 war er schon Kapellmeister des

---

Johann Schneesing (chiomusus): Allein zu dir, Herr Jesu Christ. (Um 1530.)

Johann Schop: O Traurigkeit, o Herzeleid. Sollt' ich meinem Gott nicht singen. (Um 1640.)

Johann Spangenberg: Allein Gott in der Höh' sei Ehr. (Um 1540.)

Paul Speratus: Es ist das Heil uns kommen her. (Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut.) (Um 1525.)

Melchior Teschner: Valet will ich dir geben. (Um 1613.)

*) Man vergleiche z. B. sein originelles Sendschreiben an Senfl, von Coburg aus. — Einst über Tafel, wo ein Gesangstück dieses Meisters ausgeführt worden war, brach Luther, der sich doch sonst auf sein musikalisches Talent etwas zu Gute that, nach seiner Weise heraus: Solch ein Muteten, wie der Senfl, könnt' ich nicht machen, und wenn ich mich zurisse. Hernach setzte er zu seiner Beruhigung hinzu: Dafür kann er auch nicht predigen, wie der Luther.

Herzogs von Baiern und von 1534 besitzen wir eine gedruckte Sammlung seiner Gesänge, welcher hernach mehrere folgten. Diese enthalten auch eine beträchtliche Anzahl Volkslieder (selbst scherzhafte), die er theils selbst erfunden, theils aus dem Munde des Volks aufgefaßt und harmonisirt hat. In diesen scheint er mir weit glücklicher, als in jenen ausgeführten Stücken und vielleicht hat er ihnen zunächst den ausgezeichneten Beifall zu verdanken, welchen er genoß.

Nach allem dem, was wir von deutschen Meistern dieser Zeit Sicheres wissen, stellt sich uns als frühester, der mit jenen großen Italienern getrost in die Schranken treten durfte, dar: Jacobus Gallus. Er hatte seinen Namen ins Lateinische übersetzt und hieß eigentlich Hahn oder Hähnel. Geboren war er um 1550. Wir wissen dies genau, da mehrere noch vorhandene, 1591 gedruckte Gedichte seinen Tod betrauern als einen so frühzeitigen, indem er eben erst in die vierziger Jahre getreten sei. Er genoß eines großen Ruhms, lebte in der Nähe verschiedener Fürsten — eine Zeit lang des Kaisers, Rudolphs II. — und wird auch als ein Mann von trefflichem Charakter und liebenswürdigem Wesen geschildert. Eine der Folgen seiner günstigen Verhältnisse kömmt auch uns

zu Gute; die nämlich, daß seine zahlreichen Werke, zum Theil von weitem Umfang, bei seinen Lebzeiten und bald darauf gedruckt und so uns aufbehalten worden sind *). Diese enthalten einen reichen Schatz in allen bis dahin aufgefundenen Kompositionsarten, sowohl für große Vereine kunstgeübter Sänger, als für die Kirche; mithin von den gelehrtesten und künstlichsten bis zu den einfachsten und gemüthlichsten; so daß sie zugleich ein vielumfassendes Bild von der Beschaffenheit und dem Zustande der gesammten damaligen Gesangskunst in Deutschland abgeben können. Seiner Werke der ersten Art sei hier nicht weiter gedacht, außer, daß wir darin auch das erblicken, was zu seiner Zeit der Stolz nicht weniger deutscher Komponisten zu werden anfing und dann nur allzulang verblieb; nämlich die möglichste, durchaus obligat und auch einigermaßen melodiös geführte Vollstimmigkeit, wie sie Italien kaum jemals erreicht und niemals geliebt hat **). Dagegen Ein=

*) Man findet sie verzeichnet von Gerber im neuen Tonkünstler=Lexikon, II. Art. Hänel.

**) Oder wäre es nicht das Möglichste in solcher Vollstimmigkeit, wenn Einer ein großes Stück für vier Chöre und jedes dieser Chöre sechsstimmig, mithin für vierundzwanzig obligate Singstimmen schriebe? Der=

faches, Gemüthvolles, Andächtiges gehalten gegen Einfaches, Gemüthvolles, Andächtiges: rufen Sie sich die Beschaffenheit und den Eindruck des berühmten **Miserere** Allegri's zurück, vernehmen Sie nun das: **Ecce, quomodo moritur justus** des Gallus, und entscheiden Sie selbst — es kann nicht schwer fallen, da beide Stücke

---

gleichen findet sich aber bei Gallus, und man muß es auch ein Uebermäßiges nennen, da sich gar nicht glauben läßt, daß irgend ein Mensch beim Anhören solcher Musik sie gefaßt habe, noch fassen könne: alle Musik aber doch zunächst gehört sein will, wie ein Gemälde gesehen. Bei dem Stolze oder der Eitelkeit mancher angesehener Meister seiner Zeit auf dergleichen imponirende, ungeheure musikalische Berechnungen, mochte Gallus, dem daran gelegen war, seinen Ruhm bei den Großen der deutschen Erde zu behaupten, wohl denken: Soll's denn nun einmal so sein, so zeige ich, daß ichs auch kann, so gut wie die Andern; und ich treibe es noch weiter, wie sie! — Unter den Meistern Italiens, die sich durch ungewöhnliche Vollstimmigkeit hervorgethan, hat nur ein Einziger ausgezeichneten Ruf erlangt: Orazio Benevoli, (wie gemeldet wird, noch ein Schüler Nanini's,) zuletzt (seit 1650) Kapellmeister zu St. Peter in Rom. Vornehmlich ist eine große Missa desselben, deren Hauptchöre sechzehnstimmig ausgearbeitet sind, als das Vollkommenste dieser gesammten Schreibart in Italien gepriesen worden; und wird es noch. Diese Missa kenne ich und sie bezeugt, daß der Meister seinem großen Rufe steht.

einander so nahe stehen, als die verschiedenen Textesworte zuließen — entscheiden Sie selbst, ob Sie eines dieser Stücke dem andern unbedingt vorziehen, ob Sie auch nur eines um des andern willen missen möchten, ob nicht beide in Bestimmung und Erfüllung — bis auf jenes Rationelle — gleichsam wie liebevolle Kinder Hand in Hand schönbrüderlich vor uns treten.

Neben diesem trefflichen Meister kann ich nicht unterlassen noch zweier, die ihm nur in Einzelnem nachstehen, wieder in Einzelnem aber sogar ihn übertreffen, wenigstens kurz zu gedenken. Melchior Vulpius, ganz seines Alters und seit ungefähr 1600 herzogl. sächsischer Singmeister zu Weimar, ist der eine: Michael Prätorius, zwanzig Jahre jünger, herzogl. braunschweigischer Kapellmeister und Prior der Benediktiner zu Ringelheim, ist der andere. Beider zahlreichen Arbeiten läßt sich — faßt man sie zusammen — alles das Gute und Schöne nachrühmen, was denen des Gallus nachgerühmt worden ist: vergleicht man sie im Einzelnen, so imponirt Vulpius weniger durch gelehrte Fülle — vielleicht nur, weil er sich darin nicht gefallen und darauf verzichtet hat — ist aber reicher und mannichfaltiger in seinen (melodischen und harmonischen) Erfindungen,

als Gallus; Prätorius dagegen versenkt sich noch tiefer als er in die nun in Deutschland herrschend gewordene Vielstimmigkeit. Aber er rechnet diese nicht blos heraus, sondern ihm quillt sie aus einem großartigen Sinn und einer Masse von Kraft, die wieder Massen durchzuarbeiten haben will; wobei mir am bewundernswerthesten erscheint, wie er all' das durch einander Bewegte bei der engsten Verbindung doch auseinander zu halten und dem Zuhörer deutlich zu machen vermag. Darum sind auch die gelungensten seiner Werke, wie die gelungensten des Vulpius, obgleich beide sehr verschieden, doch von großer Wirkung. Hört man sie ausführen, wie sie ausgeführt sein wollen: so kann man kaum anders, als den Einen ehren, den Andern lieben.

Dritte Periode.

Wir stehen jetzt an einem der entscheidendsten Wendepunkte der gesammten Musik der neuern Völker und werden in der ganzen Folge der Ausbildungsgeschichte dieser Kunst nur noch auf Einen, fast eben so entscheidenden Punkt treffen. Läßlich daher, wo nicht nöthig, daß wir uns für ihn durch einige allgemeinere Betrachtungen gleichsam rüsten und in Positur setzen.

Es schienen wirklich in der Zeit, welche wir der zweiten Periode zugetheilt haben, alle Hauptformen eigentlich *kirchlicher* Gesangsmusik aufgefunden. Der allgemeinen Ansicht und den ihnen zu Grunde liegenden Begriffen nach, kommen

diese Formen hinaus auf zwei, deren erste in der katholischen Kirche festgehalten wurde und noch jetzt herrscht, deren zweite in der protestantischen Kirche festgestellt war, und zwar in der zwinglisch-calvinischen Konfession mit Wegweisen der ersten, in der lutherischen Konfession mit einiger Zuziehung, Beimischung und sparsamer Benutzung derselben. Bei der ersten dieser Hauptformen wurde der Sängerchor nicht mehr, wie in der ersten Periode gedacht, als von der Gemeinde abgetrennt und durch seine Kunst, als Kunst, versuchend ihre Gedanken zu erregen, ihre Gefühle zu beherrschen: sondern wie eine Auswahl aus der Gemeinde selbst und ihr Stellvertreter, der in ihrem Namen, aus ihrer Seele sänge und also ihre Gedanken auszusprechen, ihre Gefühle zu leiten bemüht wäre. Bei der zweiten der Hauptformen wurde sie selbst, die Gemeinde, statt ihrer Repräsentanten, durch den Vortrag der Choräle (oder Psalmen) beschäftigt und dem Chore blos überlassen, unterstützt von der Orgel, Ordnung zu erhalten und eine gesetzmäßige Harmonie hinzuzubringen; auch, was die lutherische Konfession betrifft, die gottesdienstliche Handlung einzuleiten und bei besondern Feierlichkeiten zwischenein sich mischend, das eine oder das andere ausgeführtere Gesangstück (Motette), aus

der vorigen Zeit oder in ihrem Style, vorzutragen. Beide Hauptformen und Beider Styl waren diesen Ansichten gemäß ausgebildet, abgerundet, befestigt und kirchlich bestätigt: den Eigenthümlichkeiten der Komponisten aber blos überlassen, sich in diesen Formen und innerhalb dieses Kreises zu bewegen, das Festgesetzte eigens zu modifiziren, es dieser oder jener besondern Anwendung näher anzupassen. Dies von der Kirchenmusik.

Fragen wir aber nach der Kammermusik — dies Wort im höhern, kunstgemäßern Sinne genommen, und die Instrumentalmusik, wiefern sie nicht blos begleitet, sondern für sich besteht, ausgeschlossen, indem sie dafür in jener Zeit noch gar nicht ausgebildet war — fragen wir nach dieser: so ist die Antwort: Wir finden sie, wie sie theils das Kirchliche wiederholt, theils es nachahmt, theils auch es besonders, nach näherm Bedürfniß und spezieller Bestimmung, zurichtet, bald für einzelne, wenige Stimmen in geselligem Vereine, bald für das Zusammentreten zahlreicher, kunstgeübter Sänger. Was wir die Choralkunst genannt haben, als aus dem Volksgesang entsprossen, galt in der Meinung nicht als eigentliche Kunst und Kunstmusik. Selbst Luther gedenkt

ihrer nicht, wo er von der „Kunst-Musica“ spricht, sondern er schreibt dieser nur jene ausgeführtern Gesangstücke zu, die wir im Vorigen betrachtet haben und von denen er seine Lieblingsart deutlich und artig genug beschreibt: „wo um ein fromm Tenor die Andern hüpfen und spielen, als die fröhlichen Kindlein um den Vater ꝛc.,“ was in unsrer Sprache heißen würde: wo auf die Grundlage eines Chorals oder sonstigen Cantus firmus im Tenor *) die andern Stimmen fugirt oder kontrapunktisch figurirt sind.

So stand nun das Gebäude der Kirchen- und höhern Kammermusik fest gegründet, stattlich aufgemauert, sorgsam ausgebaut; es stand so fest, so stattlich, daß es lange dauern und — wenn auch unter mancherlei Abänderungen oder umgestalteten Verzierungen der innern Gemächer — dasselbe bleiben konnte. Es bestand auch lange; wir können die Zeit seiner Dauer, nach runden Zahlen bestimmt, von 1520 bis 1620 annehmen. Sollte es zusammenstürzen oder doch wanken und verletzt werden: so bedurfte das anhaltender, mächtiger

---

*) Den sang er in seinem Hause gewöhnlich selbst und Senfl sowohl als Walther hat dergleichen Motetten ausdrücklich für ihn geschrieben.

Stürme oder Wogen von außen und wohl auch verborgnerer Erschütterungen seines Grundes von innerlich bewegter Erde. Und es kam Beides; Beides zu einer und derselben Zeit. Da wankte es allerdings und litt; aber es stürzte doch nur so weit zusammen, daß man seinen Hauptgrund und seine tüchtigen Mauern wieder benutzen und auf beide, zum Theil von seinen Trümmern, ein neues Gebäu errichten konnte. Errichtete man es aber einmal neu: so war auch in der Ordnung und nicht zu tadeln, wenn man es dem Sinne einer veränderten Zeit und ihren zum Theil anders gewendeten Bedürfnissen angemessener entwarf und ausführte. So erhob sich nun der neue Bau — man darf das nicht verkennen — erweiterter, reicher und anmuthiger; und da er zugleich bei all' seiner Erweiterung und Bereicherung vortrefflich mit sich selbst übereinstimmte, da er bei all' seiner scheinbaren Leichtigkeit doch höchst solide, bei all' seiner Anmuth doch würdig und edel blieb: so hat man ihn auch hoch zu halten, mit Liebe zu würdigen, mit Dank und Freude zu benutzen. Er gedieh nicht in wenigen Jahren zu seiner Vollendung: als er sie aber erreicht hatte, fand er das glänzendste Anerkenntniß weit und breit, so daß die, welche, nur das Frühere im Sinn behaltend,

von ihm nichts wußten oder nichts wissen wollten, überall in die entschiedenste Minorität gedrängt wurden und da — wie es nur allzugewöhnlich geschieht — auch nicht die anerkennende Würdigung fanden, welche sie offenbar verdienten.

Unter jenem, was von unten und innen den Grund des bis dahin Bestehenden erschüttert hatte, verstehe ich zunächst die großen, kirchlich-religiösen Bewegungen, welche, und auf geraume Zeit, nicht etwa nur in Deutschland, sondern mehr oder weniger überall, namentlich auch in Italien, mächtig eingriffen. Durch sie wurde zuvörderst bewirkt, daß das christlich-Fromme und das kirchlich-Strenge, was früher so häufig verbunden erblickt worden und aus dessen Verbindung so vieles Herrliche, namentlich in den Künsten — aus dessen Verbindung auch das Trefflichste der frühern Musik, hervorgegangen war — viel mehr als vorher gesondert und fortan, auf lang oder kurz, als getrennt gefunden wurde. Durch solche Trennung dessen aber, was früher sich gegenseitig stützte, konnte auch leicht der lebendigere, wärmere Antheil an Beidem, und mithin an dem, was ihm gemäß, was für ihn bestimmt und geeignet war, vermindert werden.

Was von außen her gewaltsam und anhaltend an das frühere Gebäude schlug und es verletzte: das war zunächst Folgendes.

Eine Gesellschaft geistvoller Italiener, besonders Florentiner und Mitglieder der, unter Lorenzo Medici weltberühmten, aber auch jetzt nach Lorenzo's Tode noch hochgeachteten Akademie der Wissenschaften zu Florenz, bemühete sich gegen das Jahr 1600 geraume Zeit mit Fleiß und Eifer, die Art, wie die alten Griechen ihre Dramen — auch musikalisch — ausgeführt hätten, wieder aufzufinden, und, wäre dieses ihnen gelungen, sie für die gebildete Welt wiederherzustellen. Was sie suchten, das fanden sie nicht: aber Etwas, das sie nicht suchten, fanden sie; und auch dies war ein Preiswürdiges. Es war, um es sogleich mit dem Namen zu bezeichnen, den es hernach annahm und unter welchem es Jedermann kennt — die Oper; die Oper nämlich nach ihren nothwendigsten und wesentlichsten Bestandtheilen *). Die Entdeckung solch eines Neuen und Unerhörten, überdies eines so Glanzvollen und Reizenden,

---

*) Siehe hierüber und über Verwandtes meine Abhandlung: die Entstehung der Oper, im ersten Bande dieses Buchs.

machte den größten Eindruck, verbreitete schnell sich durch ganz Italien, bald auch an den Höfen und in den Hauptstädten mehrerer Nationen, und fand überall den aufregendsten und aufgeregtesten Beifall. Damit empfing die neue Musik der Oper einen entschiedenen Einfluß auf alle Gattungen der bisherigen, auch auf die Kirchenmusik; in welcher nur Rom, und in Rom nur die unmittelbar vom Papste selbst verwalteten Kirchen, streng am Besten des Bisherigen hielten und bekanntlich dies noch thun. Die Kammermusik hingegen, als eine eigene, wahrhaft selbstständige Gattung, die nun, wenn auch weniger im Sinn und in der Bedeutung, doch in der Form und in Allem, was von dieser abhängt, von der Kirchenmusik sich schied: diese, als eine solche, ward von der Oper erst hervorgerufen.

Was nun aber von der neuen Musikart — auf die Kirche mehr indirekt und allmählig, auf die Kammer direkt und sogleich, den großen Einfluß übte: das waren nicht zunächst die in den jüngstaufgefundenen Formen des Recitativs und der ariosen Cantilena auftretenden Sologesänge, obschon auch diese für das Ganze der frühern Musik die Gemüther umstimmen halfen und später, nur mehr oder weniger modifizirt, selbst in

die Gattung aufgenommen wurden: es war, erstens, im Allgemeinsten: daß, was bisher als das Beste, ja das einzig Gute, anerkannt und heilig gehalten war, nun ein Zweites und (wofür es galt) noch weit Besseres zur Seite hatte und daß dies Zweite nicht, wie jenes Frühere, der gesammten Beschaffenheit nach, von anderer Musik des gewöhnlichen, wenn auch feinen Lebens — daß es auch nicht von diesem Leben selbst mit seinen Vergnügungen und Genüssen — gänzlich abgetrennt für sich feststand. Zweitens; was auch noch zum Allgemeinern gehört: Der persönliche Ausdruck — ich will sagen: der Ausdruck, welcher bestimmte Charaktere (wenn auch blos gedachte) in bestimmten Situationen bezeichnet; mithin der oft wechselnde, selbst den Affekt nicht ganz ausschließende Ausdruck einerseits, und ein engeres sich Anschließen an die Einzelnheiten der Texte, um dadurch mehr und noch Besonderes zu wirken, andrerseits — dies fand fortan in der Kirchenmusik wenigstens begünstigende Nachsicht, in der Kammermusik volles Bürgerrecht. (Unter den überführendsten Beispielen, die zugleich jenes Alles anschaulich machen: die frühere und dann seit der Zeit, von welcher wir sprechen, herrschend, ja allgemein gewordene musikalische Auffassung und Be-

handlung der Missa, ganz besonders des Credo derselben.) — Uebrigens hat man bei meiner Behauptung von dem Einflusse der Oper selbst gewissermaßen auf die Kirche nicht zu erschrecken, noch Skandal an ihr zu nehmen. Man würde es, wenn man an unsre jetzige Oper, wohl gar an die komische, dächte. Das darf man aber durchaus nicht. Die ersten Opern waren sehr ernste und feierliche, großartige und würdevolle Akte, meist bei besondern Festlichkeiten an Höfen nur der Elite an Bildung dargeboten: die unsrigen sind, wie bekannt, gänzlich hingegeben der Phantasie, Willkühr und Geschicklichkeit der Komponisten, welche — da ihre Werke tagtäglich, und einem Publikum, gemischt aus allen Klassen des Volks, selbst der rohesten, vorgeführt werden — von der Rückwirkung dieses Publikums auf sie und ihre Arbeiten sich nicht frei erhalten können, wenn sie es auch über sich vermögen, ihr nicht zu fröhnen. Unsre Opern sind von den frühesten noch mehr verschieden, als unsre Kirchenmusik von der, des Palestrina; und das will doch gewiß viel sagen. Ueberhaupt: die Kunst — jede Kunst, auch die Poesie — soll es aufs Beste um sie stehen, bedarf eines Aristokratismus: (eines geistigen:) man darf das jetzt nur nicht laut aussprechen,

ohne mit Pflastersteinen, körperlich oder geistig, begrüßt zu werden. —

Von dem, was sich aus dem Einfluß der Oper ergab und mehr in das Einzelne geht, wird es genügen, wenn nur das Wichtigste hervorgehoben wird.

1) Mit dem Letztangeführten war zugleich — außer der allmähligen Aufnahme der neuen Musikformen in die Kammer-, und später, unter nöthigen Beschränkungen, selbst in die Kirchenmusik — die Erweiterung der bisher feststehenden und auch ferner gültigen Formen mitgegeben. Widersprüchen im daraus hervorgehenden Styl zu begegnen und eine neue Einheit desselben herbeizuführen, ward, was die bisher feststehenden, äußerlich allerdings engen Gränzen der Ausdrucksarten anlangte, ein Nachlassen in ihrer Strenge nöthig — ein Anbequemen derselben an die neue Weise, so weit der Inhalt jedes Stücks und die Bestimmung jeder Gattung es zuzulassen schien, ohne sich selbst zu zerstören oder Weltliches mit Geistlichem offenbar zu mischen, wo nicht das Zweite dem Ersten gleich zu behandeln. Es war daher mitgegeben — für die Kammer unbedingt, außer durch Inhalt und Gattung, für die Kirche bedingt — z. B. die Aufnahme von dem, was wir die

ariose Cantilena (nämlich für Eine Stimme und ohne obligate Begleitung) genannt haben *), aus deren weiterer Ausführung und Zurückleitung zum Mehrstimmigen jene herrliche Form entstand, die wir Alle unter dem Namen eigentlicher Duette, Terzette, Quartette kennen — nämlich, wo eine schöne, ausdrucksvolle Melodie von den Solostimmen durchgehends obligat und aufs Engste kontrapunktisch verflochten ausgeführt wird; jene herrliche Form, die wir schon bei den nachher zu

---

*) Aus ihr bildete sich bald und noch in dieser Periode die Arie — nämlich die kurze, einfache, keusche Arie jener Zeit, als zum Lyrischen gesteigerter Monolog einer, von Einem Gegenstande erfüllten, zu Einem Gefühle hingedrängten Seele. Durch immer reichlicheres Hinzuthun und durch die verwickelteren, gespannteren, leidenschaftlichern Situationen, worein man später die Personen versetzte, entstand aus jener Arie die unsrige. Noch später, als man die Gattungen vermischte, vom eigentlichen Zweck eines Ganzen kaum noch wußte oder wissen wollte, sondern vorzog, durch möglichst geschärftes Einzelne und selbst durch die Einzelnen — die Personen der Gesangvirtuosen — zu wirken: da erwuchs hieraus die sogenannte Bravour- (Passagen-) Arie und, gut vorgetragen, im Theater freudigst begrüßt, fand sie bald Aufnahme überall, selbst, eine Zeit lang, in der Musik, welche, wenn nicht nach der Kirche benannt, doch oft genug in ihr aufgeführt ward.

nennenden Meistern in ihrer schönsten Vollendung, aber auch noch später bei Händel und einigen seiner Zeitgenossen finden.

2) Die Oper, und besonders die so einfache, wie sie Anfangs auftrat und bei weitem zum größten Theile aus Stücken für Eine oder für zwei Personen bestand, machte es nothwendig, selbst schon um mit Tönen die weiten Räume der Bühnen auszufüllen, noch mehr aber, um Mannichfaltigkeit, vermehrte Bewegung und andere Reize für diejenigen hinzuzubringen, welchen das rein-Geistige auf die Länge nicht genügen möchte — es machte nothwendig, sag' ich, mehrere, an passenden Orten selbst alle damals gangbaren Instrumente zu benutzen, deren Anwendung einen bisher ungewöhnlichen Fleiß zu widmen und in ihre Anwendung selbst wieder neue Interessen zu legen, theils durch Wahl und Wechsel derselben, theils dadurch, daß man bald sie blos begleiten, bald obligat bearbeitet sie auftreten ließ u. dergl. m. Mit Einem Worte: das Orchester fing an eine bedeutende Rolle zu spielen, zwar stets — auch in der Kammermusik — dem Gesange bei weitem untergeordnet, doch nicht mehr stets ihm blos dienend, vielmehr in anständiger und freiwilliger Abhängigkeit sich mit ihm vereinend.

3. Philipp Neri, dieser ganz originelle, kühne, geistvolle, und auch weltkluge Ordensbruder und Ordensstifter, hatte, einzig im Vertrauen auf Gott, eine gute Sache und gute Menschen, das große Hospital zu Rom, das noch jetzt besteht und seinen Namen trägt, entworfen, gestiftet, erbauet und eingerichtet. Er nahm, und ohne alle Rücksichten, außer auf ihren Zustand und seine Liebe, eine erstaunliche Menge Hülfsbedürftiger auf und versorgte sie mit Allem, was noththat. Die Errichtung des Instituts war zwar durch reiche Geschenke fast von allen Orten der christlichen Welt her zu Stande gebracht: nun aber kostete die Erhaltung desselben große Summen, und dotirt war es noch nicht oder nur wenig; auch werden die Menschen des Schenkens satt. Man mußte alle rechtlichen und zweckdienlichen Mittel zu ersinnen und geltend zu machen suchen. Man that es; und selbst die neue Erfindung der Oper, die nun auch in Rom eingeführt war und Alles mit Enthusiasmus erfüllete, sollte dazu Dienste leisten. Warum nicht auch den Müßiggang und die Vergnügungssucht, wo man sie nicht hindern kann, zum Besten kehren? war der Gedanke. Und ließe sich nicht obendrein dieser neuen Musik selbst eine edlere, weniger sinnliche Richtung und

doch große Wirksamkeit geben? Sie ist Ein Aeußerstes, die Kirchenmusik (die römische) ist ein zweites: zwischen allen Aeußersten muß sich ein Mittles und Vermittelndes finden lassen. Man gäbe den neuen Musikern, statt der fabelhaften Dichtungen, geistliche, aber ungefähr wie jene äußerlich zugeschnitten! man wählte zu ihrer Komposition die größten und auch einsichtsvollsten Meister, die in die Idee einzugehen vermöchten und ja wohl einen mittlen und vermittelnden Styl für ihre Musik ausfinden würden! Zur Advents- und Fastenzeit darf keine Oper stattahben und die Müßiggänger seufzen: solche geistliche Werke zu Gehör zu bringen, darf Niemand wehren! Wir selbst lassen sie ausführen in diesen Zwischenzeiten des Jahres; die Müßiggänger werden kommen, ihr gutes Geld darbringen, und davon nähren wir unsre Armen und pflegen unsre Kranken. Unser Betsal ist groß und schön genug, die vornehmsten Gäste zu empfangen: da soll die Ausführung stattfinden, wöchentlich zweimal — — Und so ward es; und so entstand die treffliche Mittelgattung zwischen Kirche und Oper, die wir Alle unter ihrer Benennung vom Betsale (O r a t o r i u m) des Philippus Neri kennen, ehren, lieben *). Nicht wenige

*) Neri selbst hatte schon früher mit Musikaufführ-

der größten Meister dieser Periode widmeten ihr einen Haupttheil ihrer Kräfte zum Besten jenes Instituts: sie sahen darin — und wer könnte ihnen Unrecht geben? — nicht nur eine wohlthätige, sondern auch eine gottesdienstliche Handlung. Christus in pauperibus, war Neri's Spruch. Nach manchen Schwankungen zur einen oder der andern Seite hinüber, wie sie kaum fehlen konnte, erlangte das Oratorium seine vollkommene Ausbildung und sein Styl festere Abgränzung, vornehmlich durch die zwei ersten der Künstler, die ich hernach nennen werde, und durch deren beste Schüler: den höchsten Schwung und die höchste Kraft aber, die ihm jemals zu Theil geworden, erlangte es erst in der folgenden Periode und fern von dem Orte seiner Abkunft. —

---

rungen zu demselben Zweck Versuche gemacht: was man aber da aufführte, war anders, als was von dem oben angegebenen Zeitpunkt an und seitdem für immer Oratorium heißt. Daß man sich auch von jenem Frühern — unter sich in der Dichtung verbundenen Madrigalen und Chorgesängen — der Ausdrücke bediente: In's Oratorium (in jenen Betsal, zur Musik) gehen — im Oratorium singen u. dgl.; das scheint einige Schriftsteller bewogen zu haben, die Entstehung des Oratoriums früher anzunehmen.

Die große Veränderung, die durch alles dies Zusammentreffende in der gesammten Musik bewirkt wurde, war keine schrittweise — keine Reformation, wie Palestrina's: sie war eine stoßweise — eine Revolution. Jede Revolution, worauf sie sich auch richte, ruft Parteien hervor. Sie kann nicht anders; und nicht leicht fehlt es dann irgend einer Partei, die stark aufgetreten, an einem unternehmenden und hartnäckigen Haupte. Auch der Tonkunst fehlte es nicht daran; nämlich in Italien, das eben hierin erst die Gährung allein zu tragen, dann die errungenen, schönen Resultate derselben eine Zeit lang allein zu genießen bekam. Am wenigsten nahm Theil — am Einen, wie am Andern — Deutschland, und zwar bis in die zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Und so ist unser gegenwärtiger Zeitpunkt auch der, wo sich Italien von Deutschland im Wesentlichen seiner Tonkunst zu trennen begann. Allem Ansehen nach, würde die Trennung nicht lange gedauert haben; denn jene Resultate, als sie erst anfingen sich klar herauszustellen, klangen auch in Deutschland sehr willkommen an: doch nur bei wenigen Einzelnen, besonders einigen Fürsten und deren nächster Umgebung. Daß es aber hierbei verblieb, daß kein namhafter Einfluß auf die deut-

schen Musiker bemerkbar ward und darum die Trennung so lange andauerte: davon tragen besondere Umstände die Schuld, die wir an ihrem Orte anzugeben nicht verabsäumen werden. Jetzt, bevor wir einzelne der ausgezeichnetsten Erscheinungen der musikalisch-neuen Zeit hervorrufen, sei nur noch Eins erwähnt und Eins gethan.

Jeder Geschichte — wie vielmehr jedem Grundriß derselben, der sich nur an das Entscheidende zu halten hat — ist es vor Allem um das Fortrückende, nicht um das Zurückbleibende zu thun. Wir lassen daher die Widersacher des Neuen in Italien, da sie nirgends durchdrangen, stillschweigend auf sich beruhn, ohne damit die Achtung aus den Augen zu setzen, welche mehrere von ihnen — diesen Ultra's der Rechten — allerdings verdienen. Ultra-Liberale, wenigstens in der Kirchenmusik, scheint es damals noch nicht gegeben zu haben, oder sie sind mit ihren Versuchen nicht aufgekommen und diese bald untergegangen. Demnach verweilen wir nur beim rechten und linken Centrum: bei Künstlern, die das Alte ehrten, innen hatten und benutzten, aber es mit dem Neuen — nämlich dem von der Oper Ausgegangenen — auszugleichen und nach solcher Ausgleichung ein eigenthümliches, selbstständiges, in sich überein-

stimmendes, auch an sich schönes Ganze zu schaffen bemüht waren: unter diesen aber im Einzelnen bei denen, welchen dies in den spätern Jahren dieser Periode am vollkommensten gelungen ist. — Nun wird uns aber irgend ein Neues, von außenher dargeboten, schwerlich auf andere Weise so deutlich vor dem Auge und so lebendig in der Seele; wir selbst auch werden schwerlich auf andere Weise fähig und geneigt genug, solch ein Neues seinem Zusammenhange gemäß aufzufassen, seinem Werthe nach zu beurtheilen, als wenn zuvor wir näher kennen, woraus es entstanden: das Gewesene vor dem Gewordenen. Darum — da Sie das Eine dieses Gewesenen — die Kirchen- und Kammermusik der vorigen Perioden — kennen, so vernehmen Sie, bevor wir weiter gehen, auch einige vorzügliche Stücke des zweiten, obgleich erst seit kurzem Gewesenen: der ersten Opern. —

Es ließe sich schon voraussetzen, daß wir die strengen Freunde des Alten, die von früher unangefochtener Herrschaft nun zur schwächern Opposition zu treten genöthigt waren, zunächst in dem festbeharrlichen Rom: die eifrigsten Freunde des Neu-

en zunächst in dem raschern, beweglichern Neapel und in dem, durch Reichthum und durch Weltlichkeit in jedem Sinne des Worts, nach allem Reizvollern greifenden Venedig zu suchen haben würden. Und da finden wir auch Beide: die strengen Freunde des Alten und die nachgiebigen des Neuen *). Doch ganz im Einzelnen und gleichsam Schritt vor Schritt nachzuweisen, wie das Neugestaltete allmälig herangewachsen, nach manchen Abwegen zur Rechten oder zur Linken auf den geraden und höchstanmuthigen Pfad gelangt und so seiner Vollendung zugeführt worden sei: das dürfte jetzt Keinem mehr gelingen, besonders in den beiden Fächern, welche wir zu betrachten uns erwählt haben; wenigstens Keinem, dem nicht die Archive der Fürsten und Kirchen Italiens offen stünden und der nicht ihrem Durchforschen einen großen Theil seines Lebens darbringen wollte. Vorarbeiten, eben hier, sind nicht vorhanden; Werke, die nach Zahl und Wahl nur einigermaßen ausreichen könnten, nicht bekannt gemacht, und nirgends weniger Interesse dafür, als jetzt in Italien. Auch

*) Zu den erstern gehört vornehmlich auch Gregorio Allegri, den wir, der sachlichen Verbindung wegen, in der vorigen Periode angeführt haben.

nahm in jener Zeit die so überaus begünstigte Oper die Kräfte der meisten vorzüglichen Komponisten dahin; oder widmeten sie sich zugleich der Kirche und Kammer, so blieb von ihren Kräften für diese selten mehr, als der Ueberschuß. Demnach wurde (vergleichungsweise) nicht Vieles für unsere Fächer geschrieben; und was geschrieben wurde, das rührte fast allein von denen her, die durch ihre amtliche Stellung dazu verpflichtet waren. Dies aber blieb an den Orten, wo sie im Amte gestanden und ging auch da wohl größtentheils hernach unter, verdunkelt durch den Glanz der Werke der folgenden Zeit und schon durch die, der letzten Jahrzehende der jetzigen Periode — besonders die, in Italien überall verbreiteten, der wahrhaft großen Meister, welche wir nun endlich nennen, und damit, nach jenem Gewesenen, weniger das eigentliche Werden, aber vollkommen zur Gnüge das neu Gewordene vorführen.

Da begegnet uns zuerst der reiche, und seinen Reichthum nach den verschiedensten Seiten mit vollen Händen ausspendende Alessandro Scarlatti, geboren zu Neapel, 1658. Er — wohl zu unterscheiden von seinem Sohne, Domenico, und seinem Enkel, Giuseppe — war gleichberühmt als durchgreifender Meister für Kirchen- und Opern-,

Oratorien= und andere Kammermusik *). An Fruchtbarkeit (in einem siebenzigjährigen Leben) hat ihn wohl nie ein Musiker übertroffen. Von seinen Opern — er soll deren hundert und neun geschrieben haben — kann hier nur die Rede sein, in wiefern sie uns den Mann überhaupt erklären helfen. Er machte in ihnen vollen Gebrauch von dem, was die neue Zeit mit sich gebracht; er vermehrte es sogar oder verstärkte doch seine Wirkung durch eine bis dahin noch nicht gebräuchliche, vollere Instrumentation, namentlich durch die von ihm zuerst angewendete Begleitung des Recitativs durch das Quartett der Bogeninstrumente. We=

*) Damals stellete man nämlich letztere so hoch, daß sie die Oratorien und alles das Höchste und Beste, was wir in großen Concerten ausführen, umfaßte. — Wenn übrigens hier und in nächster Folge der Oper gedacht wird, so ist stets die ernste zu verstehen. Die komische Oper war noch nicht ausgefunden. Sie wurde dies erst und kam empor, als man das Große und Edle nicht mehr hoch genug hielt, um sich nicht zu erlauben, es zu parodiren: Parodie der ernsten, heroischen Oper war aber die komische Anfangs, und Einiges von diesem ihrem Ursprünglichen hat sich selbst bis an unsere Tage erhalten. In den komischen Opern Cimarosa's, Paisiello's z. B. ist es so wenig, als in der Wiener Volksoper zu verkennen.

niger durch Form und Styl *), als durch Beschränkung der Mittel, Mäßigung der ausgedrückten Affekte und kunstvollere Ausarbeitung, unterscheiden sich seine Oratorien von seinen großen Opern. — Mit allem dem, so wie durch die Ausbildung seiner zahlreichen Schüler dafür, half er die neugestaltete Musik mächtig fördern. Er half ihr aber auch zu vermehrter Achtung bei den Strengern; nicht nur, indem er das Neue so würdig verwendete, sondern auch, indem er es von dem Orte abwies, wohin es, nach seiner Meinung, nicht gehörte. Und das war die Kirche. Hier machte er davon — in früherer Zeit nur den mäßigsten, in späterer, gar keinen Gebrauch. In dieser seiner spätern Zeit schrieb er große Kirchenwerke sogar am liebsten, wie die Vorfahren, ohne alle Begleitung der Instrumente, und in einem Styl, der selbst dem der letzten großen Niederländer der ersten Periode (besonders dem des Lassus, wie mich dünkt) ähnlich ist; nur daß er dem Zuhörer das Verständniß und dem Sänger die Ausführung — besonders durch einen noch natür-

*) Scarlatti's Oratorien stehen seinen Opern im Styl nahe. Nähmen wir die Begriffsbestimmung aus unserer Zeit, so müßten wir es umkehren: Scarlatti's Opern stehen seinen Oratorien im Styl nahe.

licher hinfließenden Gesang in allen Stimmen — zu erleichtern beflissen war. Streng zugleich und feurig, wie er war, hielt er, was Kirchenmusik betraf, offene Opposition und kämpfte für das Frühere, ohne jedoch — was ihm so sehr zum Ruhme gereicht und ich um so lieber hervorhebe, da Andere es mißverstanden oder gemißdeutet und damit ihm Unrecht gethan haben — ohne jedoch, sag' ich, seine Schüler zu Gleichem in ihren Neigungen und Arbeiten nöthigen zu wollen. Später sind die Bedeutendsten seiner Schüler Alle in dieser Hinsicht ihm untreu geworden: (die Folge wird's beweisen:) er blieb mit ihnen Allen in gutem Vernehmen. Nur trieb er sie, das Alte hoch zu halten und gleichfalls zu erlernen. Man muß Jedes können, ehe man das Recht hat, Eins frei zu wählen; war sein Grundsatz als Lehrer. Es scheint, daß auf seine Weise, für die Kirche zu schreiben, sein mehrjähriger und stets arbeitsamer Aufenthalt zu Rom, Wien und München mitgewirkt haben; es mag auch sein, daß in Italien, besonders zu Neapel, Mehrere in der Anwendung dessen, was von der Oper hergenommen war, für die Kirche wirklich zu weit gegangen sind und daß ihn dies zu desto strengerer Beharrlichkeit bei dem Frühern, so wie zum Kampfe für

dies, gereizt hat. In wie weit dies gewisse, oft besprochene und kaum besprechenswerthe Mißverhältnisse zwischen ihm und seinem neapolitanischen Nebenmanne in spätern Jahren, dem er allerdings dergleichen Unstatthaftes Schuld gab — dem Durante nämlich — herbeigeführt; in wie weit Beider süditalische Natur und so mancher besondere Umstand diese Mißverhältnisse vermehrt haben mögen: wer kann darüber jetzt entscheiden? Ein Leichtes konnte es für den, in Jahren nun vorgerückten großen Mann, der offenbar so entschieden die ganze musikalische Welt umbilden helfen, wahrlich nicht sein, die Erfahrung machen zu müssen, daß z. B. Durante, fünfundzwanzig Jahre jünger, und früh von ihm erzogen, nun neben ihm im Dienste des Königs, von diesem ohne alle Rücksicht hervorgehoben und begünstigt wurde; daß das Publikum ihn (in späteren Lebensjahren) mit kaltem Respekt, diesen mit ungemessenem Jubel behandelte; daß fast alle die talentreichsten jungen Musiker Italiens sich nur an diesen als Schüler anschlossen und fast allein Ausländer sich ihm zuwendeten, u. dgl. m. *). Alles das geschahe nicht

*) Aus diesen Verhältnissen mag auch in Hasse, dem deutsch-gutmüthigen, enthusiastisch-dankbaren

als hätte man Etwas gegen ihn und seine Werke gehabt; o nein! es war blos die nur allzuoft bemerkbare Gedankenlosigkeit oder Unart des Publikums und seiner Sprecher, einen Aeltern zu vernachlässigen, blos weil er ein Aelterer und weil man seiner Verdienste gewohnt ist. Es fand zwischen Scarlatti und Durante in Neapel dasselbe Verhältniß Statt wie weit früher zwischen Leonardo da Vinci und Michel Angelo zu Florenz: nur daß Leonardo's sanfterer Charakter es ihn leichter ertragen ließ, als Scarlatti'n, und daß Durante weniger schuldig daraus hervorging, als Michel-Angelo. Scarlatti (wie eben Leonardo auch) zog sich nun vom Hofe und vom Publikum möglichst zurück; führte ein einsames, doch stets thätiges Leben und scheint zuletzt (einige seiner spätesten Werke deuten darauf hin) einer gewissen grüblerisch-mystischen Religiosität und trüben Ascetik sich hingegeben zu haben, da er früher ein heiterer, muthiger, lebensfroher, überdies auch ein in hohem Grade weltgebildeter Mann war.

Jener schon mehrmals genannte und Scarlat-

Schüler Scarlatti's, jenes herabwürdigende Urtheil über Durante entsprungen sein, das Gerber (erstes Tonkünstler-Lexikon, Art. Durante) aufzunehmen sich nicht enthalten hat.

ti'n (wie es wirklich scheint) ohne Absicht unheilbringende Rival, Francesco Durante, war 1693 zu Neapel geboren. Da sein ausgezeichnetes Musiktalent sehr früh sich anmeldete, so übergab man ihn schon als Knaben demselben Conservatorio daselbst, dem er hernach als Direktor und erster Lehrer vorstand, und das er zum berühmtesten und einflußreichsten der Welt machte*). In dieser Anstalt herrschte schon früher die neuere Musik: so wuchs Durante unter ihr heran und ergab sich ihr gänzlich. Doch studirte er später auch in Rom und wurde daselbst der älteren, wo nicht mächtig, doch kundig. So ward, was vorher ihm Sache der Gewöhnung gewesen, nun und für sein ganzes Leben ihm Sache der Wahl und der Zuneigung. Er blieb diesem Neuen nicht nur treu, sondern ließ sich auch beharrlich angelegen sein, es möglichst zu popularisiren und also popularisirt durch zahlreiche eigene Werke und sorg=

*) Es gingen nämlich aus ihm fast alle in nächster Folge berühmte Meister Italiens hervor: Vinci, Pergolesi, Duni, Sacchini, Jomelli u. A. Man zählt ihnen auch die trefflichen Künstler, Franzesco Feo und Leonardo Leo zu. Mit Unrecht. Diese waren Schüler Scarlatti's: neigten sich aber später in ihren Arbeiten — der erste weniger, der zweite mehr — dem Durante zu.

sam angeleitete Schüler überall einzuführen, überall geltend zu machen. Ueberall: auch in der Kirche. Durch Letztes und bei einer — in Italien, besonders außerhalb Rom — weit weltlicher gewordenen Zeit, nützte er wohl der Kirchenmusik überhaupt: ob aber auch der Kirche, in Beziehung auf das, was zunächst ihr Zweck mit aller Musik ist: darüber wird die Entscheidung nach dem Begriffe ausfallen, den man sich von der Kirche und allen ihren Zwecken gebildet hat. Das Bemühen, überall auszubreiten, worauf Talent und Liebe ihn geführt, was er aber durch Kenntnisse und Fleiß in eigener Weise weiter ausgebildet hatte; sein Lehramt, das er mit Treue und Eifer verwaltete *), und mannichfache Verbindungen, die er mit Großen des neapolitanischen Hofes unterhielt: dies scheint alle seine Neigungen ausgefüllt und sein ganzes Leben hingenommen zu haben, so daß er auch, aller Aufforderungen und Anerbietungen ungeachtet, niemals zu bewegen gewesen ist, eine Oper zu schreiben. Indessen war dies vielleicht

*) Er soll auch eine vortreffliche Lehrart und hinreißende Gewalt über die Zöglinge besessen haben. Die Erfolge müssen Jeden geneigt machen, Beides zu glauben. Ueberdies war er ein schöner Mann und von einnehmendem, liebenswürdigem Wesen.

auch Klugheit des feinen, wachsamen Italieners, indem, was in der damaligen Oper entschied — Reichthum und Kraft der Phantasie, Eigenthümlichkeit und Besonderheit der Erfindungen, und charakteristische Zeichnung heroischer Personen — weit mehr seines Rivals, als seine Stärke war. Als seine Stärke erscheint — neben hinlänglicher Kenntniß und Geübtheit in allem bis dahin Bestehenden — ein zarter, aber darum nicht schwächlicher Sinn, ein von Natur oder durch höhere Ausbildung ihm inwohnender eigener Takt für das rechte Maaß bei Allem, was er machte; im Technischen, ein schöner, überall natürlich sich fortbewegender Gesang, wie dieser jeder gebildeten Menschenstimme vortheilhaft ist und damit nur um so mehr sich einschmeichelt; endlich: jene Popularität — jene gefällige Bequemlichkeit für Verständniß und Wirkung. Dies Alles wußte er noch mehr hervorzuheben und geltend zu machen durch eine wohlerwogene und (für jene Zeit) reiche Instrumentation, wie zwar Scarlatti sie schon, und zuerst, mit großer Wirkung, aber für die Kirchenmusik fast gar nicht und für die Kammermusik sparsam angewendet hatte; jene Instrumentation, die ihren Reichthum keineswegs in der Zahl aufgeschichteter Instrumente, noch in schlagender, massen=

hafter Behandlung derselben darlegt, (in dieser Hinsicht muß man heutigen Tages vielmehr sie arm finden,) sondern in, den Instrumenten eigenthümlich gegebenen melodischen Erfindungen und harmonischen Fortführungen, so daß das Orchester (es also auszudrücken) seine ausgearbeitete, gleichmäßig fortlaufende Musik für sich bildet, und der Gesang die seinige wieder für sich: beide aber, gleichen Ausdrucks und eng zu einem Ganzen vereinigt, einander auf's Wirksamste unterstützen, sich gegenseitig beleben und heben, dem Ganzen weit mehr Fülle und Mannichfaltigkeit, auch weit mehr Interesse und Reiz für Geist und Ohr verleihen *). —

*) Diese trefflichste Art, das Orchester beim Gesange zu benutzen, war, wie gesagt, schon von Scarlatti meisterlich angewendet: von Durante wurde sie aber für alle Gattungen des Gesanges und jeden Ausdruck desselben benutzt, durch solche Benutzung auch erweitert, vermannichfaltigt, und mehr in's Feinere, Zartere, Anmuthigere ausgebildet. Es müßte befremden, daß die Nachkommenschaft bis zum heutigen Tage — so viel ich irgend entdecken kann — eben dieses Verdienstes beider Meister kaum gedenkt, ohne sich in Würdigung dessen einzulassen, was es durch sich selbst gewesen und durch seine Folgen für uns Alle, ganz besonders für uns Deutsche, geworden ist: es müßte dies befremden, wüßte man nicht, wie gewöhnlich der

Emanuele d'Astorga. Bei Würdigung der Werke dieses Meisters habe ich mich besonders zu hüten, daß ich nicht einer gewissen Vorneigung zu ihnen und zu ihm Raum lasse; einer Vorneigung, in welche vielleicht, wider mein Wissen und Wollen, selbst der Umstand mit einspielen könnte, daß es mir, begünstigt durch erwünschte Verhältnisse, gelungen ist, ihn einer länger als hundert=

Mensch, was nun einmal vorhanden und was ihm als fertig zukömmt, blos hinzunehmen und sich gefallen zu lassen pflegt, als Etwas, das sich von selbst versteht, ohne zu fragen, woher es ihm gekommen, viel weniger, welchen Geist es erfordert und welche Geistesanstrengung es gekostet hat, oder auch nur, wie Vieles ihm eigentlich damit gewähret wird. — Ganz vervollkommnet wurde übrigens diese Schreibart erst in späterer Zeit. Diese allmählig herbeizuführen, trugen in der folgenden Periode mehrere Meister bei, und zwar Scarlatti's beste Schüler in seiner, und die großen deutschen Meister in ihrer eigenen Weise: die Schüler Durante's verblieben bei der, ihres Lehrers. An Reichthum und Mannichfaltigkeit, Fülle und Anmuth, an freier, frischer, lebensvoller Beweglichkeit und Gewandtheit, hat hierin Keiner den Mozart übertroffen; und ich wüßte auch nicht, wer hierin ihm gleichstünde oder jemals gleichgestanden hätte. — Uebrigens haben wir, indem wir den Durante jetzt schon angeführt — wie früher bei Lassus und Allegri, und aus demselben Grunde — nicht der Zeit, aber der Jahrzahl vorgegriffen.

jährigen, fast ganz allgemeinen Vergessenheit zu entreißen *), und was von ihm noch aufzufinden, seitdem schon zu einem Hauptgegenstande der Nachfrage und des Genusses nicht weniger Kenner und ernster Musikfreunde geworden zu sehn: eine der angenehmsten Erfahrungen meines Lebens. Ich hoffe, gute Wache über mich zu halten; habe aber für alle Fälle lieber jenes eingestehen wollen. — Astorga's Vorzüge, wie sie in seinen, bisher wieder aufgefundenen, nicht zahlreichen Werken am Tage liegen, lassen sich unter zwei Klassen ordnen. Geboren um 1680, konnte er, neben dem, was Italien früher besessen, auch das Eigenthümliche und Schönste, was es in dieser Periode hervorgebracht, kennen — wenn auch noch nicht in all' seiner Verfeinerung; und es ist offenbar, daß er es kannte und sich zu eigen gemacht hatte. Daß er nun mehrere der gereiftesten Früchte des Alten und die zartesten Blüthen des Neuen in Einen, von ihm eigenthümlich und ächtkünstlerisch geordneten Kranz zu verflechten wußte und mit diesem eben den Raum schmückte, wohin es, wohin besonders dies Neue, vor Allem gehörte — die Kammer nämlich,

*) Siehe den zweiten Band dieses Buchs, im Aufsatze, häusliche Musik, von Seite 89 an.

nicht die Kirche: das halte ich für den einen seiner Hauptvorzüge. Ging mithin der durchgreifendere Scarlatti in der Trennung von Alt und Neu vielleicht zu streng, der gefügigere Durante in der Mischung von Beidem vielleicht zu leichtgesinnt zu Werke: so hielt Er die rechte, die schönste Mitte; und dies ist an ihm um so achtungs- und liebenswürdiger, da er, um dieser Mitte desto treuer zu bleiben, alle Aufforderungen, für die Kirche oder das Theater *) zu schreiben, beharrlich ablehnete, obgleich man damals fast allein durch das Eine oder das Andere Glück machte. — Zu diesem Vorzuge brachte er nun als zweiten hinzu, was unmittelbar dem Kerne seines eigenen innersten Wesens und seiner Individualität entsproßte. Hier dürfte am meisten hervorzuheben sein: sein inniges, wenn auch vorwaltend dem Schwermüthigen sich zuneigendes, doch darum durchaus nicht schwächliches Gefühl; sein Geist der Andacht und Frömmigkeit, wenn er religiöse, und der milden Zartheit, wenn er andere Texte wählte: welcher Geist

*) Eine einzige kleine Schäferoper soll er geschrieben haben. Die Quelle dieser Nachricht ist bedenklich. Meldet sie aber auch die Wahrheit: so ist daraus nicht mehr zu machen, als daraus, daß Schiller zwei kleine Lustspiele bearbeitet hat.

nie, auch nicht auf kürzeste Momente, von ihm schied; der ihm stets, nicht nur beim Ganzen eines Werks, sondern selbst bei jedem einzelnen Stücke, deutlich vorschwebende Gedanke: „was will, was soll ich damit? was — eben in diesem Ganzen, eben für diese in ihm herrschende Stimmung, selbst in dieser Nachbarschaft des Einzelnen?" Und dieser stets fest gehaltene Gedanke, wie er ihn beim Erfinden erwärmete, so erkältete er ihn nicht beim sorgsamsten, kunstvollesten Ausarbeiten. Da, und bei einem reinen, in sich ruhenden, von aller Absichtlichkeit auf Aeußeres freien Gemüth: da ist es kein Wunder, daß d'Astorga auch Maaß in Allem und Jedem — im Ausdruck wie im Technischen seiner Kunst, in Wahl der Mittel zum Zweck, selbst in der Dauer jedes einzelnen Stücks, treulichst behauptete. Verglichen mit Durante, ermangelt er dessen Popularität und Glätte, besonders in der Instrumentation: aber seine Erfindungen sind tiefer, sein Ausdruck ist inniger, und seine Ausarbeitung weit reicher und sorgfältiger, strenger gedacht und kunstvoller vollendet. Sollte ich, um Manchem sein Bild noch näher vor Augen zu rücken, ihn mit einem allbekannten Maler vergleichen: so würde ichs mit dem Domenichino, und zwar nach

allen Seiten hin, selbst Mensch zum Menschen; nur wären Domenichino's große Kirchenbilder auszuschließen, zu denen Astorga keine Gegenstücke geliefert hat. —

Jetzt zu einigen Hauptwerken der genannten drei Meister!

Vor dem Abschluß dieser Periode in Italien, möge noch ein Blick nach Venedig geworfen werden, besonders eines Mannes wegen, der seine Zeit in eigener Weise auffaßte und in eigener Weise ihr mit Fleiß und Eifer zu nützen bemühet war, auch seine Bemühungen, zunächst am Orte, mit vielem Erfolge belohnet sah.

In Venedig glänzte und entzückte schon seit bald nach 1600 die Oper, und nichts als die Oper. Uebrigens finden wir die Lage der Tonkunst und den Gang ihrer Fortbildung dem, in Neapel, ähnlich; ähnlich sogar auch darin, daß Venedig, was die Kirchenmusik betrifft, einzelne ausgezeichnete Meister besaß, die am Aelteren hingen und gegen den (wie sie glaubten) ungebührlichen Andrang des Neuen, von der Oper Ausgegangenen, Opposition hielten. Letzteres jedoch, wie

es scheint, mit noch wenigerm Erfolg, als in jener Hauptstadt — was auch nicht eben zu verwundern ist. Hier glaubte nun ein, weniger durch Genialität oder eminentes Talent für die Tonkunst, als durch beharrliche Liebe zu ihr, so wie durch vielseitige Kenntnisse und eine ganz vorzügliche Bildung nicht nur für jene Kunst ausgezeichneter Mann in's Mittel treten und Etwas schaffen zu müssen, das Alt und Neu in eigener Weise vereinigte, und gleichfalls in eigener Weise zur Erhaltung beim Guten in Beidem mitwirkte. Dieses Mannes Produktionen sollten nämlich nicht dem großen Publikum vorgeführt werden, auch nicht die für höhere Kammermusik vorzüglich Ausgebildeten beschäftigen und befriedigen: sie sollten den Dilettantismus, wie dieser in den feinern Ständen Venedigs (doch hier wohl nicht allein) sich vorfand — den Dilettantismus von wenigen Kenntnissen und beschränkter Geschicklichkeit, aber nicht ohne Sinn für das Bessere, wenn es in leichter, gefälliger Form dargeboten wurde: diesen sollten sie beschäftigen, üben und erfreuen, aber auch beim Edlern erhalten und für das Edelste vorbereiten. Gewiß, ein nicht nur wohlgemeinter, sondern auch wohlbedachter Versuch; und die Art, wie er ausgeführt wurde, eben so klug ersonnen, als zweck=

mäßig in's Werk gerichtet: selbst in so fern, daß die Leistungen zunächst den weiblichen Dilettanten gewidmet waren, in der Ueberzeugung, daß, wer die feinern Frauen gewonnen hat, wohl auch die Männer gewinnt. Dieser Mann war Benedetto Marcello, geboren 1680 aus vornehmem patricischen Geschlechte Venedigs, angesehn durch bedeutende Staatsämter, gebraucht bei mehreren außerordentlichen Gesandschaften rc. Zu seinem musikalischen Zweck glaubte er vom Alten zuvörderst die anspruchslose Simplicität und Beschränkung auf die einfachsten Mittel, (auch auf die natürlichsten, jeder Singstimme bequemsten Töne,) von kontrapunktischer Verflechtung aber nur so viel benutzen zu müssen, als sich für Verständniß und Ausführung äußerst erleichtern ließ: vom Neuen brachte er hinzu vornehmlich das Individuelle der Empfindung und ihres Ausdrucks, den melodiösen, möglichst gefälligen Fluß des Gesanges und ein enges Anschließen auch an die Einzelnheiten des Textes. Diese Verbindungsart zwischen Alt und Neu führte er folgerecht selbst bei der Wahl seiner Texte hindurch: er komponirte Psalmen, aber nach einer modernen und gereimten, in ihrer Art jedoch wohlgelungenen Paraphrase. Alles, was ich hier über ihn als Musikfreund und Komponisten ge=

sagt habe, geht deutlich genug hervor aus dem weitläufigen Werke, das eigentlich allein seinen Ruf verbreitet hat und sein Andenken noch immer in Achtung erhält: aus den funfzig Psalmen für Gesang mit Klavierbegleitung. Wenn ein enthusiastischer, ungemessener Beifall und wenn selbst das Nachsprechen desselben durch lange Jahre auf eine tief greifende Wirksamkeit eines Autors schließen ließe — was jedoch nicht ist: so müßte die Wirksamkeit dieses Werks eine solche nicht nur gewesen, sondern selbst noch jetzt sein. Gering jedoch hat sie zu Marcello's Zeit sich nicht gezeigt, und gänzlich erloschen ist sie auch in der unsrigen nicht. Daß der Meister in seiner Simplifikation nicht selten zu weit gegangen, darf die Kritik bemerken; aber ihn darum angreifen: das darf sie nicht; denn er hat einen besondern Zweck gehabt und diesen offen dargelegt; sonach käme ihr nur zu, zu entscheiden, ob er diesem wahrhaft angemessen gearbeitet habe. Hierüber jedoch zu entscheiden, müßte der gesammte Zustand des damaligen Dilettantismus uns weit mehr bekannt sein, als er es ist. So dürfen wir auch darüber, daß nicht wenige der Melodieen Marcello's uns gewöhnlich, mitunter selbst trivial vorkommen, ihm nicht Vorwürfe machen wollen: die Melodieen sind

durch vielfältiges Nachahmen dies erst später geworden. Ein eigener, fester, in sich vollendeter Styl konnte zwar aus jenem, mehr materiell als geistig gefaßten Amalgama nicht hervorgehen: aber eine eigene, schätzbare Schreibart ist daraus hervorgegangen. Oeftere Wiederholungen seiner selbst konnte, in so engem Kreise des Stoffs, der ausgedrückten Empfindungen und der Ausdrucksart, auch der geistvolleste Autor kaum vermeiden: aber wer wird auch funfzig Psalmen, in einer und derselben Weise musikalisch behandelt, hinter einander wegsingen wollen? Alle diese Unvollkommenheiten erkannt und zugestanden, wird es doch wohl, selbst für unsere Tage, dabei bleiben: Jugendlichen Freundinnen der Musik, die sich für ächten Gesang bilden und zugleich Sinn und Geschmack für das Edlere in der Gesangsmusik sich erwerben oder erhalten wollen, wird kaum etwas Zweckmäßigeres empfohlen werden können, als Marcello's Psalmen *).

*) Hierzu vornehmlich werden Marcello's Psalmen noch jetzt von den Verständigern durch ganz Italien benutzt. Sie sind dazu selbst noch im Jahre 1802 von neuem schön gedruckt zu Venedig in acht Foliobänden erschienen.

Es ist schon vorhin darauf vorbereitet worden, daß wir von deutschen Meistern dieser Periode nur Weniges zu sagen haben würden. So ist es wirklich; und daß es so ist, kann Keinen befremden, der sich an die Schicksale und Lage des gesammten Deutschlands bis über die erste Hälfte des hier besprochenen Zeitraums hinaus erinnern und dann bedenken will, wie die Folgen dieser Schicksale und Lage auch hernach schnell und gänzlich hinweg zu räumen oder gar das ihnen Entgegengesetzte herzustellen, unmöglich war. Wie billig, erwähnen wir hiervon nur das Allgemeinere, und auch dies nur, in wiefern es von unmittelbarem Einfluß auf die deutsche Tonkunst erscheint.

Die, in Folge der Reformation und der an sie geknüpften Politik, schon früher vorhandene feindliche Stellung zwischen Italien und einem großen Theile Deutschlands hatte eine gehässige, verfolgungssüchtige Stimmung hervorgerufen, und alle gegenseitigen, friedlich=eingänglichen Verhältnisse, folglich auch die künstlerischen, waren dadurch, wo nicht abgeschnitten, doch überaus erschwert, auch keine Neigung vorhanden, was sich hierin doch vielleicht noch hätte erreichen lassen, mühsam zu betreiben. Diese Stimmung, nur etwa im Grade

der Heftigkeit ihrer Ausbrüche verschieden, hegten aber auch die Theile Deutschlands und der ihm beigezählten Länder wider einander: die katholischen wider die protestantischen, die protestantischen wider die katholischen, und unter den Protestanten auch wohl die Konfessionen, eine gegen die andere, Beide gegen die Sektirer, und die Sektirer wieder unter sich. Bedrückungen und Befehdungen aller Art ruheten in Deutschland selten und nur auf kurze Zeit; selbst blutige Verfolgungen blieben nicht außen. Der erste Religionsfriede hatte in der Wirklichkeit sehr Weniges zu Stande gebracht. Die Unruhen waren niedergedrückt, aber nicht erstickt; Erbitterung und grollender Unmuth dauerten fort, und das um so drohender, je mehr Furcht oder Gewalt sie von offener That in die Gemüther zurückgedrängt hatte. So mußte ja wohl das unter sich dumpf hinbrennende Feuer endlich in lichte Flammen aufschlagen; und dies geschahe eben, wo unsere dritte Periode angefangen hat: der dreißigjährige, meist so wild, so grausam und zerstörend geführte Krieg! Hätte auch der protestantische Kultus nicht alle Kirchenmusik, außer dem Choral der Gemeine und dem Motettengesange des Chors, abgeschafft, hiermit aber zugleich allem dem, was in dieser Musik in Italien

sich jetzt entwickelt hatte und weiter entwickelte, den Eingang verschlossen: woher hätten die Großen oder die höhern Verwaltungen überhaupt — einige katholische Fürsten ausgenommen, die zuweilen den einen oder den andern italienischen Meister auf kürzere oder längere Zeit für ihre Privat- und Kammermusik kommen ließen — woher hätten sie Muße und Neigung nehmen sollen, sich mit diesen neuen Gaben des Genie's und des Fleißes zu befassen? was hätte den deutschen Musikern — wieder mit Ausnahme weniger Einzelner an jenen Höfen — Gelegenheit geben sollen, dies Neue näher kennen zu lernen? oder Geistesfreiheit, Muth, Heiterkeit und Liebe, Eigenes, in jener oder einer andern, von ihnen selbst neu zu erfindenden Art, hervorzubringen? ja, wo hätten Künste und Wissenschaften überhaupt jetzt in Deutschland die ihnen unentbehrliche geruhige Heimath oder friedlich-heitere Gastfreundschaft finden können? Die Maler, wenigstens die vorzüglichsten und unternehmendsten, konnten allenfalls entfliehen in dieses oder jenes Ausland, wohin einen Jeden die Eigenthümlichkeit seines Talents und seine Neigung lockte; und dort konnten sie sich damit helfen, daß sie, was die besten einheimischen Meister vorzüglich Beliebtes hervorbrachten, mit Geschicklichkeit und

Fleiß nachahmten *): aber die armen Musiker, die ja nicht Virtuosen, in unserm Sinne des Worts, sondern amtirende Kapellmeister, Kantoren, Organisten u. dgl. waren, einzig geübt in dem, was in ihrer Kunst von sonsther gegolten und was im Auslande nicht oder doch nicht mehr galt, auch wohl höchstselten unternehmend genug, wovon sie das Leben fristeten, dran zu setzen, und noch weniger gewandt genug, in der Fremde und mit den Fremden auszukommen: wie hätten diese sich auf ähnliche Weise retten können? Sie blieben; sie erfülleten ihren Beruf und ergaben sich in ihr Schicksal: aber in ihrer Kunst blieb ein Stillstand. Nun ist aber in geistigen Dingen jeder Stillstand ein Rückgang. Wird auch vielleicht dasselbe, was bisher, gethan: es geschieht nicht

*) Dies war es, was die Originalität und Nationalität der deutschen Malerei nach Holbeins, seiner wenigen Schüler und Beider Zeitgenossen Ableben fast gänzlich verlöschte und die (zum Theil allerdings vortrefflichen) deutsch-holländischen Maler in Holland, die (weniger vorzüglichen) deutsch-belgischen in Belgien, und die (noch weniger vorzüglichen) deutsch-italienischen in Italien zum Leben rief, auch der gesammten deutschen Malerkunst eine ganz andere Richtung gab, welcher sie sich niemals hat gänzlich wieder entwinden können; auch jetzt noch nicht.

mehr mit dem frischen, aufgeschwungenen Geiste, wie zuvor, ehe es ein Gewöhnliches geworden war. So fand nun auch dieser Rückgang Statt. Man verharrete bei dem früher Ueblichen: was man aber darin leistete, ermangelt, mit wenigen Ausnahmen, der innern Belebtheit und Wärme, welche wir z. B. bei Gallus gefunden haben. Meist trat an deren Stelle — was den Ausdruck betrifft, ein gewisses gebeugtes, wehmüthig resignirendes Wesen, und in der Ausführung etwas mühselig Ausgepünkteltes oder Grüblerisches, besonders von Seiten einer, zwar übersehbaren, aber kaum überhörbaren Vielstimmigkeit oder canonischen Künstelei. Dies Letzte ist ganz vorzüglich — und in seiner Art allerdings bewundernswürdig — zu erblikken, z. B. an Johann Joseph Fux, geboren um 1660 in Steiermark und bei einem langen Leben im Dienste dreier Kaiser. Doch zeichnete dieser berühmte Mann sich vor Andern zugleich dadurch aus, daß er seiner Kirchenmusik oft auch eine reichere, durchgehends obligate Orchesterbegleitung gab. Seine Kammermusik, wie weit sie noch vorhanden, zeigt dieselbe Vorneigung und dieselbe Gelehrsamkeit. Seinen weit verbreiteten Ruhm verdankt er aber seinem Lehrbuche der Komposition *),

*) Es ist lateinisch geschrieben, unter dem Titel:

das, bis auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, als das ausgezeichnetste, von allen für Musik gebildeten Nationen anerkannt worden ist. Doch sollen auch seine sonderbaren, auf Massen, und zum Theil auf gewaltige, berechneten Prunkopern von großer Wirkung gewesen sein. — Vulpius und Prätorius, die wir am Schluß der vorigen Periode kennen gelernt, lebten noch ein beträchtliches Stück in die jetzige hinein. — Unter den sehr Wenigen, welche mit Glück aus dem vorhin bezeichneten Kreise einigermaßen heraustraten, erscheint mir Heinrich Grimm als einer der vorzüglichsten. Seine Werke sind nicht zahlreich und Seltenheiten. Er scheint schon um 1600 geboren zu sein. Von den sehr wenigen Notizen, die uns über sein Leben aufbehalten worden sind, kann uns nur die eine, daß er Italien gesehen habe, interessiren, indem sie uns den Mann selbst deutlicher machen hilft. In seinen Partituren nämlich, ungeachtet er im Ganzen der deutschen Weise seiner Zeit getreu bleibt, siehet es licht und leicht, lebendig und freundlich aus. Auch über-

---

Gradus ad Parnassum etc. Kaiser Karl VI. ließ es, um den hochbejahrten Meister zu erfreuen, schön in Folio drucken. (Wien, 1725.) Es ist fast in alle Sprachen Europa's übersetzt worden.

raschen uns darin manche ihm (in jener Zeit) ganz eigene Freiheiten, z. B. gemischte Taktarten, die, wie er sie nun hinstellt, geist= und wirkungsvoll sich ausnehmen. —

Lassen wir unerwähnt, was uns Deutschen die letzten Jahre dieser Periode zu bringen begonnen, was aber füglicher unzerrissen der folgenden aufgespart bleibt: so müssen wir für diese Zeit, und zwar ohne Widerspruch und Einschränkung, den Italienern die Siegespalme reichen. Unter den angegebenen Umständen können wir es aber auch ohne Beschämung; und wir werden es um so williger thun, da wir unmittelbar darauf diese Palme ihnen in allen Ehren wieder abnehmen und zur Zeit sie noch immer behaupten.

Vierte Periode.

Mit vollkommenem Rechte, uns von der Sache selbst zugesprochen, kehren wir die Reihefolge unsrer Betrachtungen nun um: wir stellen die Deutschen vornan und lassen die Italiener folgen.

Als hätten während des dreißigjährigen Krieges und seiner Nachwehen — wie in einem zwar widrigen, doch heilsamen Schlammbade — die Kräfte der Nation sich gesammlet, sich neu gehoben, und brächen nun, wenigstens in unsrer Kunst, wie mit Eins mächtig hervor: so sehen wir, und fast in demselben Moment, zwei Tonkünstler erstehen und, trotz aller Hemmungen, sich eigene, breite Bahnen eröffnen — zwei Tonkünstler, die

zu aller Zeit an gewaltigen Naturkräften kaum ihres Gleichen gehabt, und die dann durch jedes Weitere, was den großen Meister macht, gleichfalls zu aller Zeit unter die Ersten aufgenommen worden wären, selbst von denen, welche sie gehaßt und ihnen entgegengearbeitet hätten: Georg Friedrich Händel, geboren 1684, und Sebastian Bach, geboren 1685.

Beider Leben — das äußere zunächst, doch auch das innere — ist von verständigen, der Dinge vollkommen kundigen und an ihre Tage reichenden Männern umständlich, treuherzig, sorgsam beschrieben; und was diese Männer gegeben, das ist in letzter Zeit für die so zahlreichen historisch-biographischen Hülfsbücher zum Theil vorzüglich gut benutzt worden. Es läßt daher sich annehmen: ein Jeder, der unser Buch zur Hand nimmt, ist mit dem Leben beider musikalischen Heroen schon bekannt oder kann es werden, sobald er nur will. Auch ihre Werke, oder doch Auswahlen derselben, sind jetzt endlich Keinem mehr fremd, für den sie sind, oder vielmehr, der für sie ist; und bei Irdem, der diese kennt, werden sie schon selbst, ohne fremdes Hinzuthun, sich geltend zu machen wissen. Endlich, so ist selbst über den besondern Zweck derjenigen ihrer Werke, welche einen beson=

dern Zweck haben, und über deren verborgneren Zusammenhang mit dem Gange des innern oder äußern Lebens Beider so Manches aufzuhellen versucht worden *). Ist dies schon geschehen: so bleibt mir fast nur, Sie zu einigen Hauptwerken beider großen Meister zu führen; aber zu solchen, die zugleich unsrer Beschäftigung vorzüglich angemessen sind: nämlich zu solchen, die, unschwer und bald zu fassen, neben dem Geiste auch das Gefühl lebendig und innig ansprechen; die überdies an ihrem Wesen nicht verlieren und an ihrer Wirkung nur beschränkt werden, wenn sie von so mäßiger Zahl Singender und in dem mäßigen Raume dieser Zimmer ausgeführt werden. Dies hab' ich vor Allem zu thun und dabei, wie den Werken selbst, so Ihnen, ganz geruhig zu vertrauen. Doch möge eine mäßige Folge zerstreuter Bemerkungen den Einen in's Andenken zurückrufen, was sie schon

*) Man vergleiche in diesem Buche, I. Bd. S. 208, „Ueber Händels Messias," und gelegentliche Aeußerungen in mehrern Aufsätzen; „Ueber den Geschmack an Seb. Bachs Werken," II. Bd. S. 205, „Ueber Seb. Bachs Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott" — III. Bd. S. 361; über seine Passionsmusik, in diesem IV. Bde., und gleichfalls gelegentliche Aeußerungen über ihn im Leben seines Sohnes, Emanuel, (IV. Bd.) und in mehrern andern Stellen.

wissen, den Andern Stoff zum Weiterdenken bieten, den Dritten blos zu geselliger Unterhaltung dienen: Alles jedoch, um die richtige Auffassung beider Männer zu erleichtern und eine angemessene Stimmung der Gemüther für das hernach zu Vernehmende vorzubereiten.

Die Lebensgeschichte Händels und Bachs, auch nur so geschrieben, wie wir die erste von Burney, die zweite von Forkel besitzen, gewährt, besonders die eine der andern gegenübergestellt, ein großes Interesse; sie gewährt es selbst denen, die sonst an Musik und Musikern wenig Antheil nehmen, wenn sie nur mit Sinn zu lesen wissen, was nicht immer mit Sinn ausgesprochen, sondern nur ehrlich und fleißig berichtet worden ist. Wie sollte nicht interessant sein — z. B. die Sonderbarkeit, daß beide große Männer (die übrigens einander nie gesehen, nie bemerklich auf einander eingewirkt haben) so Vieles gemein hatten, sowohl in dem, was wir Zufälliges nennen, um uns mit einem Worte zu beschwichtigen, wo wir die Sache nicht fassen, als auch in dem, was sie allein aus sich herausgebildet und dann ihren Werken eingedrückt haben: gleichwohl aber so ganz verschieden, wie in ihrem Wesen und Leben, so in ihren Werken und deren Wirkungen, geworden und stets geblie=

ben sind? Einige der zahlreichen Belege zu jenem Gemeinsamen und einige zu diesem Höchstverschiedenen vernehmen Sie vielleicht nicht ungern.

Händel und Bach, geboren, nach langem Schlummer allgemeiner künstlerischer und auch tonkünstlerischer Originalität, fast in Einem Momente: Beide in hohen Mannesjahren verstorben, kräftig und thätig fast bis zum letzten Lebenshauche. Beide Sachsen. Beide in niederm Stande *) und in kümmerlichen Verhältnissen aufgewachsen: Beide dennoch auch am Körper große, gewaltige, eisenfeste Männer. Bei Beiden drängt sich das eminente Musiktalent schon in frühen Kinderjahren unwiderstehlich hervor; Beide erlangen schon in der Knabenzeit, und gar nicht nach dem gewöhnlichen Gange menschlicher Dinge, einen gründlichen und

*) Die neuesten Biographen Händels haben seinen Vater einen Arzt genannt: doch wohl, um des herrlichen Mannes Abkunft zu heben. Ich aber glaube, ihn selbst zu heben, wenn ich der Wahrheit gemäß sage: Händels Vater war, nach damaligem Ausdruck, ein Bader, nach jetzigem, ein Barbier, zu Halle, der höchstens dann und wann in die Chirurgie hineingepfuscht haben mag. Auch seine Gedanken vom Sohne, seine Gesinnungen gegen ihn, seine Art, ihn — nicht sowohl zu erziehen, als zu handhaben, waren ganz die, eines gewöhnlichen Barbiers.

strengen Unterricht im Theoretischen und Praktischen ihrer Kunst, Beide von ausgezeichneten Organisten, und Beide, um gleichfalls ausgezeichnete Organisten zu werden. Beide gelangen später, und wieder nicht nach gewöhnlichem Lauf der Dinge, zu einem viel mehr umfassenden, höhern Beruf, werden weit und breit berühmt, auch von verschiedenen der größten Fürsten ihrer Zeit achtungsvoll ausgezeichnet: Beide erkennen das dankbar, lassen sich aber dadurch auch nicht um ein Haar von der Art ihrer vorherigen Kunstthätigkeit verlocken. Beide zieht es nach allen würdigen, damals üblichen Gattungen und Formen ihrer Kunst, Beide arbeiten auch für alle: aber Beide eignen und widmen sich vor Allem dem Erhabenen, Großen, Reichen, Vollgesättigten, und zwar am liebsten, dies angewandt auf religiöse Gegenstände und für religiöse Zwecke. Beide sind Männer — strengrechtlich, geradaus, und mit Geist und Seele auch ihrem Christenglauben anhangend, Beide sogar Letztes in höhern Lebensjahren nach gewissen halbdunkeln, aber großartigen Ansichten dieses Glaubens: doch aber entziehen sich Beide darum keineswegs ihren weltlichen oder bürgerlichen Verhältnissen und Geschäften. Beide erblinden im Alter, ohne deshalb ihrer Kunst, sogar auch dich-

tend *), untreu zu werden: Beide entschlafen geruhig und gottergeben, von ihren Zeitgenossen wenig verstanden, aber geehrt und respektirt, erst von der Nachwelt gefaßt und gehuldigt — — Nicht wenig Aehnliches; und doch so gänzlich verschieden, als Menschen und als Künstler!

Als Menschen: das stellt sich Jedem dar, der sich um Beide bekümmern will.

Händels unruhiger, leidenschaftlicher Geist, der von früh an hinaus zum Weiten und Fremden drängete, warf ihn schon als Jüngling in's Gewühl der Welt, und er gefiel sich darin bis über die Hälfte seines Lebens; er gefiel sich darin, mochte es da zu streiten oder zu lieben, zu erobern oder zu behaupten gelten. Alles, was über das Gewöhnliche hinausgeht, was Menschen ergreift, Menschen beherrscht, wollte er kennen lernen, wie im Leben, so in seiner Kunst; von Allem Gewinn ziehen für Geist und Charakter, ohne

*) Es ist bekannt, daß Händel, ganz erblindet und nahe an seinem Todesjahre, z. B. sein herrliches Oratorium, Jephta, dem treuen und dazu angewöhnten Schüler, Smith, in die Feder diktirte: Bach desgleichen einem seiner jüngern Söhne, z. B. die kunstreiche achtstimmige Motette: Komm, Jesu, komm; der saure Weg wird mir zu schwer.

sich irgend Einem zu unterwerfen *). Er mochte immer am liebsten mit Massen des Volks, unter dem er eben lebte, zu thun haben; gern auch mit Großen, die ein Volk regieren: ihn selbst regieren sollten aber weder die Einen, noch die Andern; dafür wollte er jedoch freiwillig ihnen mit aller Treue dienen. An Allem und mit Allem wollte er sich versuchen, im Leben und in seiner Kunst; Alles in eigene Erfahrung bringen. Er ließ nicht ab und setzte es durch, wie kaum irgend Einer seines Gleichen: er machte die vielfältigsten Erfahrungen, höchst freudige und höchst schmerzliche. Nun erst, in gesättigter Fülle der Manneskraft, fing er an Abrechnung zu halten: Abrechnung mit sich und mit den Dingen; und nun wählte er, was seinem gesammten Wesen am vollkommensten sich eignete, und blieb fortan ihm treu bis zum Tode: erreichte aber auch darin, nur sich selbst

*) In Italien z. B., wo er, Anfangs noch ein Jüngling, sechs Jahre lebte und für Kirche, Oper und Kammer arbeitete, kannte, ehrte, rühmte er den Scarlatti, ohne im Geringsten sich ihm hinzugeben oder nur im Einzelnen und Bestimmten Etwas von ihm anzunehmen. Jeder bleibe, was er ist und komme darin nur immer weiter! das war schon damals sein Grundsatz, und er ist ihm sein ganzes Leben hindurch treu geblieben.

gleich, was Keiner, weder vor noch nach ihm, erreicht hat. — Er blieb unvermählt, starb reich und ruht in der Westminsterabtei unter prachtvollem Monumente. Sein Leben hat durchaus etwas Heroisches.

Dagegen Bach! Seit diesem nur erst das Glück widerfahren, als Organist angestellt zu sein in — Arnstadt, mit siebenzig bis achtzig Thalern jährlichen Gehalts, so fand er seine Ansprüche erfüllt. Er bewarb sich um keinen höheren Posten, sondern folgte nur jedem Rufe, der ungesucht ihm zukam; um ihn als ein Geschenk der Vorsicht ansehen zu können. In jedem neu erlangten Amte war nur sein Streben, es aufs Möglichste zu erfüllen. Diesem bequemte er sogar seine dichterischen Gaben an. So schrieb er als Organist Orgelstücke, als weimarischer Kirchenkompositeur Psalmen und geistliche Kantaten, als Musikdirektor der Hauptkirchen Leipzigs und Kantor eines großen, geübten Sängerchors seine großen, vielstimmigen, schwierigen, gelehrten Werke; jene Werke, welche so oft uns in den Fall setzen, daß der äußere Sinn, durch welchen diese Kunst eingeht — ist er auch äußerst geübt — nicht mehr ausreicht, sondern daß wir, soll Jedes an ihnen gefaßt und gewürdigt werden, wie bei den Haupt=

werken antiker Bildhauerei, einen zweiten zu Hülfe nehmen müssen — hier, den Tast-, dort, den Gesichtssinn. — Nicht selten verlangten Könige und Fürsten ihn zu hören: dann ging er hin, bescheidentlich, that ihren Willen, und kehrte eben so bescheidentlich, auch vollkommen zufrieden, in sein enges Haus zurück. Daß er der größte Orgelvirtuos der Welt sei, mußte er wohl wissen: es war allzuoffenbar und auch überall eingestanden; daß Virtuosität auf der Orgel damals eben das war, was vom Praktischen in der Musik hervorzuheben und reich zu belohnen, besonders in Frankreich, England und Holland, zu guter Sitte und feinem Ton gehörte, das wußte Jedermann — ohne allen Zweifel, er auch: gleichwohl ist ihm niemals auch nur der Gedanke oder Wunsch gekommen, einen Fuß über sein Vaterland hinaus zu setzen. — Er lebte von früh an verheirathet, erzeugte eine ganze Kolonie von Kindern, starb arm, und ruht auf unserm Friedhofe, Niemand weiß, wo? — Sein Leben hat durchaus etwas P a t r i a r c h a l i s c h e s.

Beider Verschiedenheit als K ü n s t l e r in ihren Werken hat allerdings den Grund in jener Verschiedenheit ihres gesammten inneren Wesens und äußeren Lebens. Worin sind aber eigentlich Bei-

der Werke verschieden? Man könnte es kurz machen und antworten: In Allem und Jedem! wenn mit dieser Antwort sich nur Etwas anfangen ließe. Ich habe mich bemühet, dies „Alles und Jedes" auf bestimmte Hauptsätze zurückzuführen: folgende sind es, die sich mir ergeben haben.

Händel wollte durch Alles, was er machte, wirken; im Großen, auf Viele wirken: doch immer nur auf solche, die er achten konnte. (Er achtete aber auch, wie gesagt, die Massen des Volks, wenn sie sich ordnen und geordnet zu einem würdigen Zweck leiten lassen wollten.) Zu solcher Wirkung setzte er alle dienliche Hebel an und bediente sich aller, selbst bis dahin unerhörter Mittel: doch immer nur achtbarer und edler. Bach hingegen wollte Alles, was er machte, nur so vollständig und gut machen, als ihm irgend möglich: was die Wirkung betraf, da vertrauete er der guten Sache und dem rechten Sinne der Bessern. An Mitteln bediente er sich nur der, zur seiner Zeit üblichen und als strengkunstgerecht überall anerkannten: er wendete sie aber auf ganz eigenthümliche, bei aller Strenge doch freie und geniale Weise an; wobei ihm seine ungeheuere Kombinationsgabe und Geübtheit in vielstimmiger Ausarbeitung die wesentlichsten Dienste leisteten. — So

ward nun Händels Styl populair — aber im edelsten Sinne des Worts, in welchem auch Tizian, Paul Veronese, Rubens und selbst Shakspeare es waren; und nur an einzelnen Hauptruhepunkten seiner großen Werke setzte er (wie z. B. im „Amen" des Messias) seine weitausgreifende Kunstgelehrsamkeit (so zu sagen) als letzten Trumpf darauf: Bachs Styl war nicht populair, auch nicht in jenem vornehmen Sinne des Worts; nur auf besondere Veranlassungen (wie z. B. in gewissen Stücken seiner Passionen) war er liebevoll und sorglich bemüht, populair zu schreiben, so weit er es vermochte. — Händels Gesangführung, auch in seinen überaus zahlreichen großen Chören, ist natürlich hinfließend, leicht und gewandt: Bachs: ist künstlich, oft sonderbar, gleichschwer für die Ausführenden und für die Zuhörenden. Beider Orchesterführung ist selbstständig und kunstvoll: aber Händel wählt aufs Feinste, stets ganz bestimmt zu spezieller und eben der rechten Wirkung des einzelnen Stücks für sich und für das Verhältniß desselben zum Ganzen *),

*) Nur erinnere man sich hierbei des großen, oft mitentscheidenden Antheils, den zu seiner Zeit die Orgel und ihr Meister (oft Händel selbst) an der Ausführung auch bei Konzertmusik nahmen; welchen An=

wobei er besonders liebt, die Motive aus dem Gesange selbst zu schöpfen: Bach wählt Besonderes in dieser Hinsicht nur auf ganz besondere Veranlassung; sonst begnügt er sich mit dem damals Gewohnten, benutzt dies aber auf seine eigene Art, weniger für die Wirksamkeit, als für die reichste Vollständigkeit der einzelnen Stücke, wobei er vorzüglich liebt, seine Instrumente in dem Maaße selbstständig auftreten zu lassen, daß sie — oft auch in den Motiven — eine zweite vollständige Musik zu der ersten, des Gesanges, hinzubringen, gänzlich geschieden von diesem und doch vollkommen Eins mit ihm. — Endlich — abgesehen von jedem Einzelnen, kann wohl als das Entscheidendste im Kunstcharakter beider großen Männer angenommen werden: was Händel zu bearbeiten sich vorgesetzt, das ward vor ihm im vollesten Maaße lebendig; er sahe es, als eben in der Welt vorgehend: und wie es so war, wie es so vorging, in Tönen darzustellen, daß es auch vor dem empfänglichen und achtsamen Zuhörer lebendig, anschaulich, vorgehend würde, und der Zuhörer

---

theil zu ersetzen wir uns der Blaseinstrumente bedienen — im Sanften und Zarten wohl mit Vortheil, im Großen und Starken gewiß nicht.

es gleichsam mitdurchlebte; das war sein regstes Bestreben, das sein herrlichstes Eigenthum, wie es Keiner ihm gleich, ja auch nur ähnlich, besessen hat. Dieses sein Eigenthum vollkommen geltend zu machen und durch die Wirkung bewährt zu sehn, gelang Händel'n auch dadurch, daß er daran genug hatte — nichts weiter hinzuthat, nicht daran künstelte, sondern nur aufs Treffendste und Entschiedenste es darlegen wollte; daß er lieber z. B. all' seine Kunstgelehrsamkeit verleugnete, um nicht etwa durch Ueberladung des Bildes oder durch Zerstreuung der Interessen des Zuhörers seinem Hauptstreben zu schaden. Ist dieses Verleugnen schwierig — überall, und eine Art Opfer, der guten Sache dargebracht: so ist es auch um so verdienstlicher; und geschieht es bei solchen Ausmalungen in Tönen nur allzuleicht, daß man des Einzelnen nicht satt wird und sich im Kleinen verliert: so ist es um so preiswürdiger, daß Händel, was er ergreift, stets im Großen faßt und also, doch aber ohne Eintrag der Bestimmtheit, ausbreitet *). Dagegen, was Bach

*) Einiges hieher Gehörige ist näher nachgewiesen in dem schon angeführten Aufsatze: Ueber Händels Messias.

zu bearbeiten übernahm, wurde allerdings auch lebendig — aber in ihm; er fühlte es in seinem bewegten Gemüth; und wie er es da fühlte — eben Er, wie er war — also in Tönen es auszudrücken, daß es auch in dem Gemüthe des empfänglichen, achtsamen Zuhörers lebendig würde und er es mitfühlte: das war sein regstes Bestreben. Hieraus ergab sich nun ganz natürlich, daß er für diesen seinen Zweck gar nicht genug oder doch nie zu viel glaubte thun zu können; außer, wie gesagt, wo ganz besondere Veranlassungen ihn zu Abweichungen und Beschränkungen seiner selbst bewogen. — Bringt uns der Händel oftmals den Peter Paul Rubens (in dessen besten und edelsten Werken) gleichsam leibhaftig vor's Auge: so erinnert Bach nicht selten an Meister Albrecht Dürer. —

Jetzt zu einigen vortrefflichen Werken beider großen Männer, nach der versprochenen Wahl; und mögen Sie bei der Ausführung zugleich Bedacht nehmen, an ihnen zu prüfen, was so eben von Beiden gesagt worden ist.

Händel und Bach sind an die Spitze dieser Periode gestellt worden — nicht, als ob sie die

Beherrscher ihrer Zeit und mithin der eigentliche Stoff der Geschichte derselben wären; Beide waren dies, wenigstens in Italien und Deutschland, durchaus nicht: sondern damit sie, hier in der Vorstellung, wie dort in der Wirklichkeit, daständen — einsam auf ihren hohen Berggipfeln, wo sie ihre Hütten sich selbst erbaut hatten und darin mit Anachoreten-Beharrlichkeit ausdauerten bis an's Ende *); indeß die Welt im ergiebig angebaueten

---

*) Was den Seb. Bach betrifft, so lieset man zwar namenreiche Verzeichnisse seiner Schüler; auch nannten nicht Wenige nach seinem Tode sich selbst so: sie drükken aber höchstens sich halbwahr aus. Man hat nämlich zu unterscheiden. Bach stand der Thomasschule in Leipzig als Kantor siebenundzwanzig Jahre vor und hatte ihre sechsundfunfzig Alumnen für den Gesang zu bilden und im Gesange zu üben. Da nun der Kursus eines Alumnus in der Regel mit sechs Jahren endet und mithin das Institut nach sechs Jahren als erneuet anzunehmen ist: welch eine Summe Schüler Bachs — will man nämlich den Ausdruck in diesem Sinne gebrauchen. In diesem gebraucht ihn aber keine Kunstgeschichte. Wie sie ihn gebraucht, kann man vielleicht nur folgende treffliche Männer Bachs Schüler nennen; wenigstens sind sie die ausgezeichnetsten von Allen. Als Orgelspieler: Johann Caspar Vogler, später herzogl. Hoforganist und — Bürgermeister zu Weimar, und Johann Ludwig Krebs, später herzogl. Hoforganist zu Altenburg. Nach Bachs

Thal oder in den anmuthigen Waldgehegen der Niederungen ihrer Berge den eigenen Gang für sich wandelte und da Freude die Fülle in einer Art fand, die ihr mehr zusagte.

Dieser Gang der Welt war jedoch keineswegs ein blos zeitverkürzendes Spazieren, und diese ihre Freude, wenigstens in Deutschland, keine nichtige oder sonst verwerfliche.

Wir verließen Deutschland gegen den Schluß der vorigen Periode als von seiner Erschöpfung sich allmählig erholend, neue Kräfte sammelnd, und dann mit gestärktem Auge frisch um sich blickend. Da konnte es, was die Tonkunst betraf, nicht fehlen: man erkannte, wie man zurückgeblieben gegen Italien, das indessen eine ganz andere, viel

---

eigenen, freudigpreisenden Aussprüchen über sie, scheint sich der Erste mehr seine Virtuosität, der Zweite mehr seinen Geist und Sinn zu eigen gemacht zu haben. Als Theoretiker und Komponisten: Gottfried August Homilius, später Musikdirektor der protestantischen Hauptkirchen und Kantor der Kreuzschule in Dresden — dieser hochachtungswürdige Meister, gleichsam der popularisirte Bach; und Johann Philipp Kirnberger, Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preußen, der berühmte Theoretiker. — Händel besaß weder Muße noch Neigung, Schüler auszubilden. Smith war mehr sein treuer Amanuensis.

einnehmendere und wahrhaft liebenswürdige Gestalt gewonnen hatte. Es schien gleichunmöglich, diese reichbegabte Nation in der Kürze auf ihrer Bahn einzuholen oder eigene Pfade zu ebnen, die eben so einladend, eben so einnehmend befunden werden könnten. In der Kürze aber, wo möglich, hergestellt zu sehn, was man als gut und schön erkennt: das wünscht wohl Jeder. Ist ja doch das Leben so kurz! möchte man doch von solchem Hergestellten auch noch sein Theil genießen! Was Wunder, wenn, wer hierzu die Mittel in der Hand hat, diese anwendet? Ist aber die Rede von den Künsten, so haben diese Mittel von jeher zunächst den Großen und Reichen der Erde in der Hand gelegen, und wird's wohl auch für immer also bleiben; denn es beruht auf der Natur der Dinge und noch mehr auf der Natur der Künstler. — Nun ist schon früher erwähnt worden, daß gegen das Ende der vorigen Periode einzelne Fürsten vorzügliche, dichtende oder ausübende Tonkünstler Italiens auf längere oder kürzere Zeit an ihre Höfe kommen ließen. Von diesen hatten sie die neuitalienische Musik, und meist ihr Allerschönstes, kennen, schätzen und lieben gelernt. So wollten sie nun es eigen haben. Und da der Umfang des bisher Vernommenen sich fast allein

auf das Gewählteste für Leistungen Einzelner (Kammermusik) erstreckt hatte: so wollten sie nun auch das Gewählteste für Leistungen Vieler (Kirchen- und Opernmusik) sich zueignen; woraus zugleich ihren Höfen eine fremdartig-imponirende, glanzvolle Würde zuwachsen, ihren Großen eine neue Veranlassung zu engerm Anschließen an ihre Personen geboten, auch den übrigen gebildetern Bewohnern ihrer Residenzen ein ungewohnter, feinerer Genuß verschafft würde. — Und dies Alles in möglichster Kürze! Wie das machen? Wie anders, als daß man unmittelbar aus Italien kommen ließ, was in Deutschland erst langsam hätte herangezogen werden müssen und doch wohl in mehrerlei Hinsicht nicht gerade das geworden wäre, wonach man nun einmal Verlangen trug?

In Italien war aber damals, auf Grund und Boden vorzüglicher Naturanlagen, kraft dessen, was die vorige Periode Schönes und Vortreffliches hervorgebracht und was nun, so weit das möglich, als Gemeingut in das Leben Unzähliger übergegangen: in Italien war — dürfte man sagen — fast die ganze Nation zu einer musikalischen auf- und — ausgewachsen *). Bei der

*) Es war ziemlich dasselbe, wie jetzt in Deutsch-

Zündbarkeit und dem Eifer südlicher Natur trieb sich die Sache selbst bis zu mancher Lächerlichkeit hinauf. Kein Großer und Vornehmer glaubte mit Anstand ein Haus zu machen, ohne eine Umgebung von Musikern; keine Stadt glaubte zu bestehen, ohne ein Operntheater; Musik belebte alle gewähltere Gesellschaft, und erholten sich da die Sänger, so ergossen sich die Sprecher über sie; höhere Bildung ohne alle Kenntniß, feinere, ohne alle Praxis der Musik schien unmöglich; und daß wir dies Alles mit solcher Gewichtigkeit, mit so naivem Ernst und Preis von den gleichzeitigen

land, nur in der Richtung auf Gesang, wie hier meistens auf Instrumentenspiel. Doch auch ein Zweites giebt einigen, nicht einflußarmen Unterschied: daß in Deutschland Genie und Talent sich selber helfen müssen und es immer gemußt haben, indeß damals in Italien ihm durch vielfältige Bemühungen, auch von oben herab, geholfen worden war. Was dies Letztere, und die Tonkunst im Besondern betrifft, so erinnere man sich z. B. an die entschiedene Begünstigung und sehr vortheilhafte, nicht selten sogar glänzende Lage wahrhaft vorzüglicher Meister; an die beträchtliche Anzahl trefflicher Musikschulen, keineswegs blos für die praktische Musik, sondern auch für Komposition und selbst das eigentlich Wissenschaftliche dieser Kunst — welchen Instituten oft die größten Meister vorstanden; an die vielfältigen Gelegenheiten, überall Gutes und darunter das Allerbeste zu hören u. s. w.

Schriftstellern behandelt lesen, ist ein neuer Beweis für die Wahrheit dieser Schilderung des Zustandes. Denke man nun über diesen, wie man wolle: über eine gewisse wichtige, ja entscheidende Folge desselben, die damals in Italien nicht ausbleiben konnte, und von welcher wir jetzt in Deutschland nur wünschen können, daß sie ausbleibe: über diese werden wohl Alle einander gleich denken: nämlich über die Herrschaft des Dilettantismus. Diese Herrschaft trat damals in Italien ein; aber, ich wiederhole es, des Dilettantismus einer Nation, die, bei vorzüglichen Naturanlagen, durch Vortreffliches aus der vorigen Periode genährt war.

Es war also in Italien das Musik-Lieben und Ueben allgemeine Sitte geworden; oder, wie wir es jetzt vornehmer ausdrücken: die Musik war in das tägliche Leben der Gesammtheit getreten. Musik ging über Alles; auch was man nicht kannte: und dessen war viel! Nun ist jeder Enthusiasmus für irgend ein nicht Unwürdiges schon an sich achtungswerth und erfreulich: solch ein Enthusiasmus eines Volks aber wahrhaft begeisternd und erhebend. Doch wer steckt die Grenzen ab, von wo er anfängt ausschweifend und damit nachtheilig, endlich vielleicht verderblich zu werden?

Und wären diese Grenzen abgesteckt: wer zwingt die entzündete Menge zurück, sie nicht nieder zu rennen und über sie hinaus zu stürmen? oder wer bewegt sie, sich selbst Einhalt zu thun und diese Grenzen zu schonen? — Nur einige Jahrzehende: und jene Herrschaft des Dilettantismus hatte um sich gegriffen bis in die untersten Stände hinab. Da fand sie nun freilich nichts vor — und konnte nichts vorfinden — als höchstens, außer glücklichen Naturanlagen und Empfänglichkeit im Allgemeinen, ein verfeintes Ohr. Anlage, Empfänglichkeit und äußerer Sinn allein sind aber bald befriedigt, giebt man ihnen nur, was ihnen im Augenblick behagt; und was im Augenblick ihnen nicht behagt, das stoßen sie schroff von sich oder lassen doch gleichgültig es fallen. Da bekam das mittelmäßige, es bekam das wildgewachsene Talent freien Spielraum; und zeigten sich diese Talente verbunden mit sinnlicher Belebtheit, Gewandtheit, Geschicklichkeit der Routine: so war ein schimmerndes — wenn auch flüchtiges Glück ihr sicheres Loos. War man einmal dahin gelangt, so war auch nichts natürlicher, als daß z. B. Komponisten und Sänger wie Lerchen munter schwirrend aus allen Furchen emporstiegen, und auch wie Lerchen schaarenweise sich streichen ließen. Dies

Letztere kam nun den deutschen Residenzen eben recht. Alle größere Fürsten Deutschlands, und verschiedene der kleinern auch, beriefen und errichteten sich eine italienische Oper, meist mit einem ihr eigenen italienischen Komponisten. War manche dieser Gesellschaften auch klein, so wurde sie doch von Zeit zu Zeit durch große Gesangvirtuosen besucht und gehoben; war mancher dieser Komponisten auch kein sonderlicher Künstler, so verstand er doch, was eben beliebt war. Der Deutsche neben ihm, wollte er ferner willkommen sein, war genöthigt, dem Sinne und der Weise des Italieners sich anzubequemen; oder wenigstens Beidem nicht entgegen zu sein. Dies — man wird es gestehen müssen — spornte die deutschen Kräfte nicht wenig, bildete manche bisher ungeübte Fertigkeiten aus, erweiterte den Geschmack und machte ihn vielseitiger: aber, außer dem, daß es das Nationalgefühl auch von Seiten der Tonkunst untergraben und die Ausländerei emporbringen half, verwischte es das ursprünglich Deutsche oder vermengte es doch mit Fremdem, das, wenn an sich auch noch so gut, zu solcher Vermischung meistens nicht geeignet war. Ueberdies raubte es den deutschen Meistern, mochten sie sich nun bequemen oder nicht, die frühere Achtung derer, welche in

Kunstangelegenheiten die Nation bevormundeten, oder schmälerte doch diese Achtung. So wäre vielleicht das gesammte Volk, hinsichtlich der Tonkunst, allmählig in's Italienische übersetzt worden, wie bald darauf, hinsichtlich der Sitten, es, nach Kräften, in's Französische übersetzt ward: wären nicht diese ganze Periode hindurch, und selbst noch einen Theil der folgenden, die öffentlichen Productionen, mit sehr seltenen Ausnahmen, Vorzüge der Höfe geblieben, an welchen aus andern Ständen theilzunehmen, vergleichungsweise nur Wenigen verstattet war.

Es wurde vorhin im Vorübergehen darauf gezielt, daß doch einzelne Meister den Italienern sich nicht anbequemten, sondern im Bewußtsein ihrer gleichfalls guten Sache dieser und sich selbst treu verblieben. Es gab deren wirklich; doch eben unter den Fähigsten nur wenige, und auch diese nur in der Kirchen- und Kammermusik: nicht in der Oper *). Aber auch jene, ließ man ihren Fä-

*) Die einzige, und eine wahrhaft bedeutende Ausnahme, obschon nur von örtlichem Erfolg, darf wenigstens nicht ganz unerwähnt bleiben. Reinhard Keiser, geb. 1673, ein Zögling der Thomasschule in Leipzig, wo er auch einen guten Grund zu der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung gelegt hatte, die

higkeiten Gerechtigkeit widerfahren, und war man billig und wohlwollend genug, sie in ihrem Gange

---

hernach ihn auszeichnete, besaß wirklich ein eminentes musikalisches Talent und zwar von einer Art, die in Deutschland von jeher nicht häufig gefunden worden ist: er war unerschöpflich in Erfindung neuer, anziehender, einnehmender Melodieen. Er nährte und vervollkommnete diese schöne Naturgabe vornehmlich durch das sorgsamste Behandeln seiner Texte, nicht nur was deren Sinn im Allgemeinen, auch Charakter und Situation des Singenden betrifft, sondern zugleich in Hinsicht auf Deklamation und Accentuation im Besondern; wobei ihn eben seine wissenschaftliche Ausbildung aufs Beste unterstützte. Die Kunst vielstimmiger harmonischer Ausarbeitung war ihm nicht fremd, und seine Kirchenstücke beweisen es: aber, schon als Jüngling — leichten, fröhlichen Sinnes, wie er war — der Oper sich zuwendend, und im Besitz des ausgezeichnetsten Beifalls für das, was durch Natur und Neigung ihm eigen, scheint er allein auf dies, aber in der feinsten Ausbildung gehalten zu haben. Unter diesen Umständen und da er, bei eifrigster Thätigkeit, ein ziemlich hohes Alter erreichte, wird es begreiflich, daß er einmal in Einem Jahre acht neue Opern geschrieben und deren im Ganzen 116 bis 18 zu Stande gebracht hat. Allerdings sind sie höchsteinfach: die Recitative ohne Orchesterbegleitung, zuweilen ein kleiner Chor oder ein anderes mehrstimmiges kurzes Stück: alles Hauptinteresse aber den Arien zugewendet, und auch diese kurz, einfach, anmuthig, oft dem Liede sich nähernd. Keisers Opern sind fast in der Art, wie beträchtlich später Hillers Operetten. — Gerber, im ältern Tonkünst-

nicht zu hindern, sandte man meistens nach Italien, damit sie dort, so weit es thunlich, umgeformt würden oder doch die erwünschte feinere Politur erhielten; an welcher es allerdings den meisten fehlte. Kamen sie zurück und sahe man an ihnen seine Wünsche erreicht: so fanden sie Gönner und machten Glück. Dies bewog nun Andere, auch ohne bestimmte Sendung freiwillig dahin zu gehn, um Aehnliches zu erreichen. Wir werden Belege hierzu an trefflichen deutschen Künstlern, die hernach zu nennen sind, empfangen und an ihnen zugleich die besten Resultate dieses gesammten Verfahrens kennen lernen.

Lebten denn aber in Italien noch Männer, von welchen eine ausgezeichnete deutsche Jugend wirklich etwas Wesentliches lernen konnte? und stand die Tonkunst im Allgemeinen dort, ungeachtet ihres Uebertretens aus tiefem Flußbett in die unübersehbare Ueberschwemmung, noch auf der Höhe, wo wir sie in voriger Periode erblickt ha-

---

lerlexikon, ergriffen von Keisers Vorzügen, wie dessen gleichzeitige Präkonen in Hamburg, (denn da lebte und wirkte unser Mann,) läßt sich zu Lobpreisungen hinreißen, welche dem wackeren Künstler und seinen Werken sehr nachtheilig werden müßten, hätte die musikalische Welt nicht ihn und sie jetzt längst vergessen.

ben? Auf die erste Frage ist mit einem unbedingten Ja: auf die zweite mit einem bedingten Nein zu antworten. Scarlatti lebte noch eine ziemliche Zeit in die jetzige Periode hinein; Durante, erst gegen das Ende der vorigen herangekommen, füllete sie zum großen Theile aus; und die sehr achtungswürdigen Künstler, die wir als ihre Schüler schon früher genannt, traten dann — neben nicht wenigen Andern, gleichfalls achtungswürdigen — an ihre Stellen. Diese Jüngeren, reich an Fähigkeiten und Fertigkeiten, gebildet an Sinn und Geschmack, Lieblinge der Nation, waren ihren Lehrern zwar nicht unähnlich, doch bei weitem nicht gleich. Wie anders? Zeigt doch, selbst ohne Rücksicht auf Musik, die ganze Nation bei weitem nicht mehr im achtzehnten Jahrhundert, was sie früher, und noch im siebenzehnten, gewesen war. Von der Umgestaltung im Allgemeinen kann hier nur das erwähnt werden, was unmittelbar mit unsern Gegenständen zusammenhängt. In schnell zunehmendem Wachsthum erblicken wir: Scheu vor Ernst und jedem Ernsten, vor Beharrlichkeit und jedem, was sie verlangt; Hangen am Augenblick und was ihm dient: im Augenblick nur an Genuß, im Genuß nur an Reizung der Phantasie und Befriedigung verfeinter Sinne; ist der

Augenblick vorüber: Fallenlassen, was er gebracht und die es gebracht; die herrlichen Kräfte, sonst in Einzelnen gesammlet, gesteigert, vollkommen ausgebildet, und von diesen dann überfließend in die Menge des Volks — nun zerstreuet unter diese Menge selbst, wo auf den Einzelnen wenig kommen kann, und verwendet meist für flüchtige, wenig bedeutsame Gegenstände, die nur reizend in der Form, schön nur im Schein sind; dabei diese Menge nichts weniger als geneigt, sich von geistig höher Stehenden leiten zu lassen, vielmehr sie zu leiten, ja, als Menge, sie zu beherrschen. Dies nun, und was daraus sich ergiebt, angewendet auf die Künste, und unter diesen auf die Tonkunst, zumal als die nunmehr bei weitem vorwaltende und als die, deren Meister und Erzeugnisse am meisten von der Menge abhängen: wer könnte sich wundern, wenn diese Beiden — die Meister und ihre Erzeugnisse — anders als die frühern und an bleibendem Gehalt geringer wurden; wenn selbst die Besten die Ansichten und Verfahrungsarten ihrer Lehrer — nicht eben von sich warfen oder auch nur gänzlich verleugneten, aber doch wider den Strom nicht vermochten oder nicht wollten; und wenn die Andern von gar nichts wissen wollten, als wie dem Augenblicke zu hul=

digen, für die Huldigung reich belohnt zu werden, die Belohnung schnell in Genußmittel umzusetzen, und dann selbst mit all' ihren Leistungen zu vergehn.

Was für Musik war es nun, die man wollte, welcher die Letztern sich hingaben, die Erstern sich anbequemten? Es würde aus jenem Allgemeinen sich schon ergeben, belehrten uns nicht die Werke, welche das entschiedenste Glück machten, und die, welche mit eben so entschiedener Gleichgültigkeit oder lautem Mißfallen aufgenommen wurden. Was also für Musik? Vor Allem: Opern, und immer wieder Opern. Ein Jeder mußte deren geschrieben und durch sie lauten Beifall errungen haben, ehe er nur hoffen durfte, man werde auch dem, was er für Kirche oder Kammer lieferte, einige Beachtung schenken. Und in der Oper *): vor Allem, oder allenfalls auch allein, im ersten Augenblick ansprechende, höchstgefällige, „süße" Melodieen, die aufs Allerleichteste hinflössen, sogleich behalten, sogleich von den

*) In ungefähr der ersten Hälfte dieser Periode ist es noch die ernsthaft genannte; denn die komische wurde erst in der zweiten Hälfte derselben erfunden, oder vielmehr vom Intermezzo und Volksspaß zum Kunstwerk erhoben und ausgebildet.

Geübtern nachgesungen werden könnten; um diesen Zweck nicht zu hindern oder doch zu erschweren, eine spärliche, möglichst durchsichtige Harmonie, meist nur dreistimmig geführt; womit zugleich das zweite Wesentlichste befördert würde, daß nämlich die wahrhaft großen Gesangvirtuosen, die nun heran und zu den größten Ehren gekommen waren, nicht beschränkt würden und mit diesen Melodieen — wohl auch aus ihnen — machen könnten, was ihnen gut dünkte; denn diese, die Gesangvirtuosen, nach aller Schönheit ihrer Töne und ihres Ausdrucks, nach allen Reizen ihrer feinsten Ausbildung und geübtesten Sicherheit, gleichsam einzusaugen: das begann nun in Italien der eigentliche Hochgenuß an der gesammten Musik zu werden *). So wurde der Virtuos der Herr: der Komponist mehr oder weniger der Diener; und ist bei Beurtheilung dieses Verhältnisses nur nicht außer Acht zu lassen, daß der

*) Es war damit ungefähr so, wie mit einem Zweiten, das auch um diese Zeit feinster Genuß der schönen Welt zu werden anfing; nämlich damit, daß man Werke der Dichter, vorzüglich des Tasso und Guarini, sich vorlesen ließ, ohne ihren Inhalt zu beachten, einzig an der Anmuth ihrer Bilder und dem süßen Wohllaut ihrer Verse sich ergötzend.

Virtuos damals nichts weniger war, als eine Art wohleingerichteter Singmaschine, sondern ein, bei Talent, wohl gar Genialität, trefflich unterrichteter, erfahrungsreicher, ernstfleißiger Künstler, und mitunter sogar ein vernünftiger Mann *). Der Komponist nun, der an alles dies sich gewöhnen mußte: wie hätte er überall und gänzlich es von sich werfen können, auch wenn er Anderes, selbst wenn er für die Kirche schrieb? Man muß bewundern und preisen, daß die Besten (wir werden deren nennen: italienische und deutsche) so oft und so weit widerstanden, als sie es gethan: nicht mit hartem Tadel auf sie einfahren, wo sie in dieser Hinsicht sich verirrt; welches Letztere von deutschen Kritikern der spätern Zeit nur allzuoft geschehen ist. — Von dieser Zeit an hat man aber auch die italienischen Schriftsteller über Musiker und ihre Werke mit möglichster Vorsicht zu lesen und in seinen Urtheilen sich an die letztern allein zu halten. Je weniger der enthusiastische Dilettan-

*) Namen, wie Farinelli, Senesino, Bernacchi, die Bordoni, (nachherige Hasse,) die Cuzzoni u. A., die damals fast durch ganz Europa erklangen, sind noch jetzt nicht ganz verhallt und gewissermaßen zu Personifikationen des Vortrefflichsten geworden, was an höherer Gesangskunst die Welt jemals besessen hat.

tismus versteht, desto hitziger vertheidigt, desto überschwänglicher lobpreis't er: oder auch desto roher greift er an und desto hochfahrender wirft er weg. Es sind aber — kaum mit zwei oder drei Ausnahmen — lauter solche Dilettanten, die seitdem in Italien über Musik ihrer Zeit geschrieben haben und jetzt noch schreiben. Ihnen ist, wer eben auf der Zinne des Glücksrades steht, der Herrlichste von Allen, wohl gar aus allen Zeiten, und was er macht, das ist unbedingt, wo nicht gar allein vortrefflich. Wer solchen Urtheilen nicht beistimmt, der ist nicht mit der Zeit vorwärts gegangen; und schwerlich fällt solch einem Kunstrichter auch nur ein, daß hier, wie überall, „vorwärts" nicht immer gleichbedeutend mit „aufwärts" sei; daß es selbst „abwärts" heißen könne. Darum ist jene Vorsicht zu nehmen; was bisher von deutschen Berichterstattern bei weitem nicht genug geschehen ist.

Die Wahl unter den italienischen Meistern, welche diese Periode durch ihre Werke uns bezeichnen sollen, fällt nicht leicht. Es sind ihrer gar zu Viele und Alle einander ähnlich: gleichwohl zeigt jeder der Bessern nebenbei auch wieder irgend etwas Besonderes, das nicht ohne Interesse ist und eben die Wahl erschwert. Ich glaube am

zweckmäßigsten zu verfahren, wenn ich den Besonnensten und Gründlichsten, den Genialsten und Kräftigsten, und den Zartesten und durch sein Geschick Anziehendsten vorführe. Der Erste ist, meiner Einsicht nach, Leonardo Leo, der Zweite Nicolo Jomelli, der Dritte Giambatista Pergolesi.

Leo, geboren um 1700, war früh Scarlatti's Schüler, dann neben Durante Lehrer am großen Conservatorio zu Neapel und nach dessen Tode Direktor dieses Instituts. In seinen Werken ward er dem ersten Lehrer untreu und wendete sich ganz der neuen Zeit zu: (er mußte das wohl:) aber er that es mit Geist und Unterscheidung. Also es durchzuführen, dazu setzten ihn — außer trefflichem Talente — die früh erlangten Kenntnisse und bewundernswerthe Fertigkeiten aller Art in den Stand: ein ernstheiterer, achtungs- und liebenswerther Charakter aber erhielten ihn dabei. Demnach schrieb er seine Opern zwar, wie man sie haben wollte: aber er hielt Maaß, und gegen die Virtuosen, wo es nöthig war, Stand. In seiner Kirchen- und Kammermusik nähert er sich meist dem Durante, macht aber öfter als dieser seine Kunst-Wissenschaft geltend. An Reichthum angenehmer und stets angemessener Melodieen ist

er von Keinem seiner Zeit übertroffen worden. Seine Harmonie, auch in Kirchenstücken, ist — wo nicht besondere Ursachen ihn gelehrter aufzutreten veranlassen — sogleich zu fassen und zu verfolgen; sie scheint zuweilen selbst nicht ohne eine gewisse Scheu, nur ja nicht für gelehrt-pedantisch angesehen zu werden, eben so gewählt oder eben da abgebrochen zu sein: doch beharrt er stets in ihr (auch im obligaten Instrumentale) beim Guten und Würdigen; und im Technischen ist seine Schreibart rein wie Gold — was jetzt schon in Italien selten zu werden anfing. Fließender durch alle Stimmen und einer jeden angemessener, vermag man gar nicht zu schreiben. Wer dies lernen will, kann es von Keinem besser, als von ihm *). Mehr Wärme und Energie des Ausdrucks wären ihm zu wünschen.

Jomelli ist, aus der neapolitanisch-musikalischen Schule, was Lanfranco, aus der bo-

*) Unser, auch in dieser Hinsicht so werther Naumann hat sich hierzu zunächst nach Leo's Werken ausgebildet. — Uebrigens hat Leo auch schon, und mit bestem Erfolg, einige komische Opern geschrieben. Sie sind noch Parodieen der ernsten, auch im Styl der Musik; keineswegs karikirte Lustspiele mit Musik überhaupt oder in Gesang umgesetzte Pantomimen.

lognesisch = malerischen. Er ist diesem auffallend ähnlich, auch als Mensch: Beiden selten zum Ruhme. Geboren 1714, machte er den Anfang seiner höhern Ausbildung unter Durante und Leo: aber unruhigen Geistes, leidenschaftlich, besonders auch ehr= und eigensüchtig, entzog er sich seinen trefflichen Lehrern bald und warf sich in die Welt, vertrauend seiner genialen, feurigen Kraft und seiner Keckheit. So schrieb er seine frühern Opern, zwar auch wie man es eben wollte, aber mit einzelnen, ganz originellen und überraschenden Zügen. Anfangs imponirte er dem Publikum zu Neapel und zu Rom; es warf ihm Palmen über Palmen zu und veranstaltete ihm sogar lächerliche Triumphe. Auf einmal kam dasselbe Publikum — man weiß nicht wie? — zu dem Gedanken, er sei doch eigentlich nicht der Rechte; und schnell, wie es hoch ihn gehoben, ließ es tief ihn fallen: ja, als er einmal gestürzt war, überhäufte es ihn mit Schmähungen. Er wüthete: das machte das Uebel ärger. Verlegenheiten riefen in ihm die Vernunft zurück. Diese meinte: Geh' in dich und lerne erst 'was Gründliches! Er gab ihr Recht; und das war viel. Bald entschlossen begab er sich zum gelehrten Pater Martini nach Bologna, den Kontrapunkt zu studiren: der Lehrer so langsambedäch=

tig, der Schüler so jachungeduldig! Aber dieser faßte schnell und arbeitete eifrig: jener konnte den Beifall nicht versagen. Da glaubte der Schüler schon Alles beisammen zu haben, und dermaßen, daß er davon zog, und zwar nach Rom, um dort nichts weniger als Kapellmeister an St. Peter zu werden. Mit den hier festbestehenden strengen Probearbeiten wollte es nicht sonderlich gelingen, und seine Ehre stand nun doppelt auf dem Spiele. Neues Entbrennen und neue Verlegenheiten! Aus diesen half ihm die eben im bedenklichsten Moment erlangte persönliche Bekanntschaft mit jenem, in neuester Zeit nur allzuoft und allzuerbittert geschilderten wirtembergischen Herzog, der, in wüster Mischung einander entgegengesetzter Eigenschaften, jetzt gleich einem schreckhaften Phantasiegebilde vor der Erinnerung steht. Wie dieser Fürst, der eben im Begriff war, Rom zu verlassen, an Jomelli großes Wohlgefallen finden konnte: das läßt sich leicht denken; besonders wenn man dazu nimmt, daß dieser, neben italienischer Feinheit und Gewandtheit, in seinem Wesen etwas in ganz eigener Art Pikantes und Zündendes besessen haben soll. Der Herzog nahm ihn unter glänzenden Verhältnissen mit sich nach Stuttgart und schenkte ihm sein Zutrauen, keineswegs blos in musikali=

schen Angelegenheiten. Jomelli blieb als Oberkapellmeister in dieses Fürsten Diensten fast zehn Jahre; das heißt, so lange in dem kleinen Lande Geld genug geschafft werden konnte, um, außer anderem, auch den großen Aufwand einer wahrhaft ausgezeichneten italienischen Oper zu bestreiten. Während dieser Zeit war und blieb Jomelli überaus thätig in seiner Kunst. Als seiner Sänger und Instrumentisten Direktor voller Geist und Leben soll er kaum seines Gleichen gehabt haben; er bediente sich aber auch seiner ganz unbeschränkten Vollmacht gegen sie mit einer Härte, die bis zur Grausamkeit ging. Als Komponist lieferte er eine beträchtliche Anzahl heroischer Opern und auch mehrere Kirchenstücke. In beiden Gattungen zeigt er sich geistvoll, kräftig und feurig. Alles — wenigstens Alles, was ich davon erblikken können — hat einen großen Schnitt. Seine Melodie ist ausdrucksvoll und oft originell: in seiner Harmonie, wo er sich den besten Deutschen seiner Zeit näher anschließt, als sonst irgend ein Italiener, tritt er oft frappant hervor, bezeichnet, was zu bezeichnen war und greift dreist in die Saiten. Er liebt auch ein reiches, vielbeschäftigtes Orchester*).

*) Besonders das Recitativ hat vor ihm Keiner so

— Für einen Mann, wie Jomelli, war mit jener Trennung die Herrlichkeit des Lebens vorüber: aber das Leben selbst war es noch nicht! Was nun mit diesem anfangen? und was mit sich? Er ging zurück nach Neapel. Er kaufte und bezog eine reizende Villa zu Aversa: aber Ruhe fand er da nicht. Er schrieb Opern und führte sie auf — zu Neapel, zu Rom. Er wollte durch das, was er nun war, und durch das, was er in Deutschland angenommen, Aufsehn erregen; denn Beides war in Italien ganz neu. Die Kenner rühmten: aber das Publikum ließ es sich einmal geruhig gefallen, das zweite Mal bezeugte es Kälte und Tadel, das dritte Mal zischte es ihn und sein Werk aus. Er war gezwungen zurück zu kehren. Er richtete von neuem und glänzender sich ein in seinem Paradiese: und nagte da an Unmuth und Verdruß. Seine Kräfte nahmen ab. Alles dies scheint endlich einige Veränderung in seiner Gesinnung hervorgebracht oder doch ihr eine andere Richtung gegeben zu haben: er schrieb einen Bußpsalm, (Miserere: doch zu italienischen Worten)

---

reich begleitet. Ueberhaupt hat dem Orchester früher wenigstens kein Italiener so vielen Antheil am Wesentlichen der Wirkung eingeräumt.

nur für zwei Sopranstimmen mit Quartettbegleitung, meist einfach, wehmüthig und nicht ohne Innigkeit: zuweilen aber auch wieder, bald zu sehr weltlichen Ausschmückungen, bald zu leidenschaftlichen Schärfen abirrend. Als er dies Werk vollendet hatte, starb er. Nun hielt das Publikum ihm ein glänzendes Todtenfest und dessen neuer musikalischer Abgott, Piccini, der (hoffentlich wider seinen Willen) nicht wenig zu seinem Fall beigetragen, schrieb das Elogium dazu, fast in lauter gränzenlos lobpreisenden Superlativen *).

Pergolesi, geb. 1707, ist schon als Knabe einem der vorzüglichsten Konservatorien Neapels anvertraut. Anmuthiger Bildung, zarter Orga=

*) Dies leidige Elogium, das auch vieles Historische in Jomelli's Leben theils durcheinander wirft, theils entstellt, hat die deutsche Ehrlichkeit meist irre geführt und namentlich den guten Gerber (Lexikon) confuse gemacht. Hiller, (Lebensbeschreibungen) Unrath merkend, doch aber auch ohne genug unterrichtete Gewährsmänner, läßt diese, wie sie einander widersprechen, sich selbst ausreden, und dem gesammten musikalischen und nichtmusikalischen Wesen Jomelli's von Herzen abhold, zieht er sich mehr aus der Sache, als daß er sie förderte. Reichardt (Kunstmagazin) war näher unterrichtet und hat seinen Mann besser gefaßt. Nicht Weniges hierher Gehörige ist aber erst später bekannt worden. —

nisation, gutmüthig, bescheiden, liebreich sich anschließend, dabei aber lebhaft, voll schönen Talents und regen Eifers — wird er bald ein Liebling seiner Lehrer. Doch eben diese körperliche Zartheit und die daraus entspringende übergroße Reizbarkeit scheinen ihn für das Tiefere in seiner Kunst, besonders für das, was nur durch beharrlichen Fleiß errungen werden kann, wenig fähig gemacht zu haben. Gewiß ist, daß er es nie wahrhaft geliebt und auch später es nur in mäßigem Grade erreicht hat. Gerade diese Eigenschaften und ein ihm angeborner poetischer Sinn treiben ihn sehr früh zur Komposition. Schon als vierzehnjähriger Knabe versucht er sich mit geistlichen und nichtgeistlichen Stücken. Sie gefallen in Hinsicht auf die Jahre des liebenswerthen Autors. Dies, und wohl auch die gesammte Veränderung im Sinne der Nation, besonders der jungen Leute — eine Veränderung, die selbst von den Schulen nicht ganz abgehalten werden konnte — verlockt ihn, wie andere Zöglinge, das Konservatorium frühzeitig zu verlassen und, noch kaum ein Jüngling, mit einer Oper öffentlich hervor zu treten. Das Publikum, vom Autor keine Notiz nehmend, bezeigt kein Mißfallen, läßt sie aber fast unbeachtet vorübergehen. Nicht so einige wohl=

wollende Größe. Sie wissen von ihm; sie nehmen Theil an ihm, unterstützen ihn; Kenner geben Rath in musikalischer Hinsicht: er ist dankbar für Alles, folgt gern, nimmt sich zusammen und liefert weit Besseres. Unterdessen haben diese Auszeichnungen die Aufmerksamkeit der Menge auf ihn gelenkt; er ist in's Gerede gekommen: nun die neue, die bessere Oper: sie wird mit dem ausschweifendsten Enthusiasmus bewillkommnet. Gefährlich für ihn; und noch gefährlicher, daß er von nun an besonders ein geschmeichelter Liebling der Damen wird. Neben ihm hat sein Schulfreund, Duni — talentreich, wie er, aber derberer Natur — gleichfalls ein schnelles Glück gemacht. Ein erwerbslustiger Impresario zu Rom spekulirt auf Beider Ruf und läßt sie kommen. Sie sollen für ein und dasselbe Karneval die zwei großen Opern schreiben: jeder eine. Glücklich in Hoffnung und brüderlicher Einigkeit reisen sie hin und vollführen den Auftrag. Duni, gewandten Kopfs und leichten Sinnes, hat die Lage der Dinge bald erlauscht und schreibt frisch drauf los, blos wie es der Dilettantismus eben verlangt: Pergolesi, edler gesinnt und zarter gestimmt, bekümmert sich um gar nichts, außer daß, was er macht, so gut werde, als ihm nur irgend möglich. Der Freund warnt: er läßt

sich nicht stören. Duni's Oper erregt übermäßigen Beifall: Pergolesi's, entschiedenes Mißfallen. Jener, ehrlich und brav, wie er ist, ergrimmt. Er erklärt sogar öffentlich, des Freundes Arbeit sei viel besser, als die seinige; er könne des geschenkten Beifalls sich vor Beschämung nicht erfreuen rc. Das giebt eine Anekdote: und nun wird Duni's Oper noch lauter bejubelt, die, Pergolesi's, auch nicht einmal mehr geduldet. Pergolesi — in den zwanziger Jahren und unter den angegebenen Umständen — vermag sich nicht zu fassen und glaubt sein Geschick nicht ertragen zu können. So will er das Gefühl dafür wenigstens von Tag zu Tag übertäuben. Erschöpfte Kräfte, dann eine lebensgefährliche Krankheit, waren die Folgen. Seine Gönner in Neapel bekamen Nachricht, rissen ihn aus den verderblichen Verhältnissen, riefen ihn zu sich, sorgten für ihn: er folgte, wie immer; er erholete sich leidlich. Nun riethen sie ihm, dem wirren Opernwesen ganz zu entsagen und sich der Kirchen- und höhern Kammermusik zu widmen, wo es noch Männer gäbe, die das wahrhaft Gute zu ehren und zu lieben vermöchten. Er folgte auch hier und schrieb zuerst eine große Missa. Meines Erachtens ist sie in ihren Hauptsätzen das trefflichste seiner Werke.

(Sie werden hernach Gelegenheit finden, selbst zu urtheilen *). Es fand volles Anerkenntniß: aber doch nur in erwählten Kreisen, und Pergolesi hatte früh den berauschenden Genuß öffentlicher, stürmischer Huldigung geschmeckt! Dennoch setzte er nie wieder der gedankenlosen Menge sich aus und ließ nach und nach mehrere, meist geistliche Gesangstücke folgen: (Psalmen, Kantaten u. dgl.:) aber die Freude am Leben war von ihm gewichen und sein Jugendmuth gänzlich dahin. Da sanken allmählig auch seine Körperkräfte wieder und selbst ein lebensgefährlicher Bluthusten, der schon zu Rom ihn befallen, kehrte zurück. Man nahm den Leidenden auf in einer Villa zu Torre del Greco,

*) Es hat etwas wehmüthig Rührendes — wenigstens kann ich es nicht anders empfinden — wenn man selbst in diesem Werke bemerkt, wie die gute, aber charakterschwache Seele sich abmüht — vielleicht abquält — um, neben der Zufriedenheit der ächten Kunstfreunde, doch vielleicht auch den Beifall der großen Masse zu erringen, und wie sie von dieser z. B. das Recht oder Zugeständniß, ein eben so innig gefühltes, als trefflich ausgearbeitetes Qui tollis — in einigen großen Sätzen schreiben zu dürfen, zu erkaufen sucht durch ein, jenem vorgesetztes Gloria — das in seinen alltäglich = muntern Melodieen sogleich nachgesungen werden und, mit andern Textesworten, wohl auch bei einer gesellschaftlichen Kollation dienen könnte.

wo, am Fuße des Vesuv, in der Nähe des Meeres, die Natur all' ihre Reize ausgebreitet hat und auch die mildeste, einer kranken Brust erquicklichste Luft wehet: es war ihm nicht mehr zu helfen. Im Bewußtsein, daß dies so sei, schrieb er nun jenes Werk, das zuerst seinen Ruf durch ganz Italien und dann durch ganz Europa verbreitet hat: sein Stabat mater; ein Werk, das zwar die Vorzüge seiner besten Arbeiten — einen überaus sanften, einnehmenden Gesang, einen mildrührenden Ausdruck, einen einfachen, liebevoll dem Guten huldigenden Sinn — theilt: aber in der Ausführung, besonders der harmonischen, nicht ohne Zeichen gesunkener Kräfte geblieben ist. Eben dies Werk aber, und ohne daß man sich um die höher stehenden bekümmert hätte, vergötterte man nun; und ihn selbst vergötterte man auch — nun, nachdem er das Seinige dazu gethan: nämlich gestorben war. Er entschlief bald nach Vollendung des Stabat mater, etwas über dreißig Jahre alt. —

Ich müßte mich sehr irren, oder die Freunde folgen mir gern aus dem Italien, wo, in Hinsicht auf Musik, die Volkssouverainetät gedankenarm, grundsatzlos, nur nach augenblicklichen Eingebungen oder Eindrücken waltete — in das ruhigere Deutschland, wo unter Obhut der Fürsten

eine geistige Aristokratie, nicht ohne Einsicht und nicht ohne Liebe, wenigstens auf Ordnung hält; was ihr zu hoch steht, gewähren läßt; was ihr als gut und schön einleuchtet, unterstützt und erhält.

Hier begegnen uns, unter nicht wenigen wahrhaft ausgezeichneten Künstlern, vornehmlich zwei, als die angesehensten und einflußreichsten: Hasse und Graun.

Johann Adolph Hasse, geboren 1705, ein Sohn armer Aeltern, half sich hindurch als Singknabe für die Kirche mit einer reizenden Stimme und frühen Geschicklichkeit; dann, durch ein bald erwachendes höheres musikalisches Talent. Sein schöner Sopran hatte sich in einen eben so schönen Tenor umgesetzt: und so finden wir ihn als Jüngling, einnehmend von Person, blühend und voller Leben, rein und angenehm an Sitten, unter dem wackeren Keiser in Hamburg, als dessen Liebling und ersten Tenoristen, der zugleich durch treffliches Klavierspiel sich auszeichnet. Auch in der Komposition hatte er Keisers Rath genossen und mit Glück sich schon versucht. Wahrscheinlich ging von diesem einsichtsvollen Manne auch der Gedanke aus, daß, wenn Hasse eben jetzt in Deutschland sein Glück fest gründen wolle,

er zuvor in Italien fortstudiren und von dort aus sich guten Ruf erwerben müsse. Hasse sparte alle Kreuzer, den Gedanken ausführen zu können, und schon als neunzehnjähriger Jüngling wanderte er fröhlich in das Land, wo die Zitronen blühn. Er verweilt eine längere oder kürzere Zeit in allen für seine Kunst bedeutenden Städten Italiens, erwirbt sich durch Unterricht im Gesang und Klavierspiel seinen Unterhalt, ist überall gern gesehen und lernt überall: endlich betritt er auch das damals musikalisch herrschende Neapel. Dort findet er alles das Erwünschte, was wir gegen das Ende der vorigen Periode kennen gelernt; aber was ihm als das Allererwünschteste vorschwebt, nach dem sehnt er sich vergebens — nach Unterricht vom großen Scarlatti. Wie dürfte er sich an den vornehmen, strengen, nun fast von aller Welt zurückgezogenen Greis wagen: er, der junge, arme und deutsche Musiklehrer? Eines Tags ist er eingeladen in ein hohes Haus, um die erwählte Gesellschaft durch Gesang und Spiel unterhalten zu helfen. Da begiebt sichs, daß der Alte — der von Hasse gar nichts weiß — eben einmal Neigung bekömmt, Menschen zu sehen, und hingeht. Er hört den jungen Mann, spricht freundlich mit ihm und bittet ihn um seinen Besuch. Wie glücklich mag

Hasse aus der Gesellschaft: aber wie ohne Vergleich glücklicher dann von dem Meister selbst hinweggegangen sein! Der hat ihn nämlich mit Wohlwollen empfangen, mit Liebe erforscht, und nun sich selbst ihm zum Lehrer erboten. Wirklich wird Scarlatti dies sofort und bleibt zugleich sein väterlicher Freund für immer; so wie Hasse für immer sein dankbarster Sohn bleibt. — Hasse'n, wie fast die gesammte damalige Jugend, zog es zunächst zur Oper: aber nach Scarlatti's Grundsatz sollte er erst Alles lernen, was in der Tonkunst sich lernen läßt, und Jedes in seiner Art handhaben können, bevor er sich entschiede. Hasse begriff den Meister, fügte sich, versuchte sich unter seiner Leitung für Kirche, Kammer und Theater: so lernte er nach und nach für Jedes gut, für Jedes auch in dem geeigneten Style schreiben. Nun unterhielt er mit seinen Arbeiten öfters für Musik gebildete Kreise und beobachtete die Wirkung; trat aber nicht öffentlich damit hervor: Alles nach des Greises Willen. Endlich sagte dieser selbst: Nun bist Du ein Mann, und der darf frei wählen. Thue es; dann ziehe hin in die Welt, Dich an ihr zu versuchen. — Hasse entschied sich für die Oper und das ihr nicht fern stehende dramatisirte Oratorium. Da empfahl ihn

Scarlatti den geachtetsten Operndirektoren; und nun erhielt Hasse Anträge die Fülle und fast aus allen Hauptstädten Italiens. Er richtete sie aus, zwar wie die Menge es jetzt verlangte: schwärzte aber gleichsam verlarvt, und dabei höchstanspruchslos, (nicht wie Jomelli,) Edleres und Kunstwürdigeres behutsam mit ein. So gewann er Alle und sein Glück war gegründet. Als aber vollends zu Venedig die vergötterte Faustina sich ihn zum Gatten erwählte *): da erstieg es eine Höhe, daß vorauszusehen war, es werde sich bald der, vollkommenem Erdenglück nur allzugetreue Gefährte hinzugesellen: nämlich verborgener Seelenschmerz. Unter glänzenden Verhältnissen mit seiner Gemahlin nach Dresden berufen, treten Beide 1731 hier auf: Er als Kapellmeister, Sie als erste Hof- und Opernsängerin. Wenige Monate: und er — kehrt allein nach Italien zurück. Der einzige Mann wahrscheinlich, dem er dort sich hätte eröffnen können — sein väterlicher Freund — war kürzlich entschlafen: er mußte mit seinem Geschick und mit

*) Hasse war zweiundzwanzig Jahre alt: Faustina Bordoni drei oder vier Jahre älter. — Ueber mehrere oben kurz berührte Verhältnisse und jene bewundernswerthe Frau überhaupt vergl. d. Aufsatz, Faustina Hasse, in diesem Bande.

sich selbst allein fertig zu werden suchen. Seine Kunst ward dabei eine treue Helferin. Er warf sich in unablässiges Arbeiten für sie. Seine Werke für Oper, Kammer und Kirche — denn es ist nun Ernst genug in sein Leben getreten, ihn auch dieser näher zuzuführen — vermehren seinen Ruhm in Italien, und fangen an, diesen seinen Ruhm nun auch im Lande seiner Väter zu verbreiten. Er verweilet bis gegen 1740 dort und kömmt nur zuweilen auf besondere Einladung wie zum Besuche nach Dresden. Jetzt — später als bei irgend Einer der Geschicksgenossinnen Faustina's — ändern sich die störenden Verhältnisse und seitdem lebt Hasse fortwährend zu Dresden, unermüdlich thätig in seiner Kunst und allgemach werth gehalten und geliebt von Jedermann. Als sich das Alter nahet, zieht er sich mit der von ihm noch leidenschaftlich geliebten Frau in ein ruhiges, höchstanständiges Leben zurück — erst nach Wien, dann nach Venedig. Hier entschläft er 1783, nachdem er kurz zuvor zwei treffliche Werke vollendet und nach Dresden zur Erhaltung seines Andenkens eingesandt hat: ein würdiges, frommes Requiem und — wie schön! ein überaus kräftiges und feuriges Te Deum laudamus *). — Die

*) Dresden hat diesen seinen letzten Wunsch treu=

Menge der Arbeiten Hasse's ist kaum zu übersehen: fünfundvierzig große Opern, eilf Oratorien, eine beträchtliche Anzahl Missen und andere Kirchenstücke *); der vielen Kantaten und kleinen Kompositionen nicht zu gedenken. Sein reichbegabter Geist und die Belebtheit, Regsamkeit, Gewandtheit seiner gesammten Natur: dann sein treffliches Kunsttalent, die Leichtigkeit, in jeder Form seiner Kunst sich zu bewegen; die vollkommene Beherrschung der Mittel derselben, so weit diese damals geschätzt und für seine Fächer als rechtlich, anwendbar erkannt waren; das Glück, das seine Arbeiten machten: vielleicht selbst das Unglück, das eine Zeit lang geheim ihm auf der

---

lich erfüllt, und erfüllt ihn noch. Bei jedem kirchlichen Trauerfeste während seiner ganzen, ein halbes Jahrhundert übersteigenden Regierung wollte König Friedrich August von keinem andern Requiem, bei jedem Freudenfeste von keinem andern Te Deum wissen; und war dies auch für die spätern Meister nicht ermunternd: so hat man doch gewiß die Gesinnung, welche zu Grunde lag, zu ehren.

*) Von diesen wünschte ich besonders auf ein früheres, in beträchtlicher Reihe großer Sätze ausgeführtes, und jetzt, wie es scheint, längst vergessenes Te Deum laudamus aufmerksam zu machen. Es gehört zu dem Würdigsten und Großartigsten, was Hasse jemals hervorgebracht.

Seele lag: alles dies, aber auch die Schreibart, die er angenommen und bis zur größten Geläufigkeit in sich ausgebildet hatte, macht diese Menge seiner Arbeiten erklärlich. Diese Schreibart dürfte etwas näher zu bezeichnen sein, damit sie nicht, wie so lange, entweder über ihren eigentlichen Gehalt, (wie in Dresden und auch von Hiller,) oder unter denselben (wie besonders von den Bachianern) geschätzt werde. Im Allgemeinen ist sie keine andere, als die man in Italien zur Zeit seines Aufenthalts daselbst verlangte, und sie ist diese nicht nur in der Oper, (der ernsten: Hasse hat keine andern geschrieben,) sondern auch im Oratorium und selbst in eigentlicher Kirchenmusik. Sie ist es auch in so fern, daß z. B. seine Arien und verwandten Sologesänge nur dreistimmig gesetzt sind, damit ihre Melodieen sogleich wie von selbst im Ohr hafteten, große Sänger so wenig als möglich beschränkt würden, diesen Gelegenheit geboten würde, durch das, was sie hineinlegten, Individualität und ein reicheres Leben hinzu zu bringen, und den Zuhörern der Genuß dieser Vorzüge bequem und ungeschmälert zu Theil werden könnte. Aber im Besondern zeichnet sich Hasse's Schreibart sehr vor dem aus, was in Italien, seit Neapels Hochschulen zu sinken begonnen, ge-

schrieben ward. Nicht nur, daß er stets sich an das Beste hielt, was eben die Zeit hervorgebracht: sondern daß er es mit dem ihm inwohnenden Feuer beseelte, mit widerhaltiger Kraft konsequent durchführte, dabei mit Einsicht und sicherer Hand die Gattungen schied, so weit sie sich jetzt noch wollten scheiden lassen, und auch, wo es am Orte war, deutschen Fleiß und frühere italienische Kunstwissenschaft geltend zu machen beflissen war. Man könnte vielleicht sagen: Hasse steht neben Leo, aber kräftiger und feuriger; neben Jomelli, aber ohne dessen leidenschaftliche Unruhe und auffahrerische Excentricität; und bringt hinzu, worauf seine gesunde deutsche Natur ihn leitet.

Sein Zeitgenoß, Karl Heinrich Graun, in Sachsen 1701 geboren, zeigt manch' Aehnliches mit ihm, nicht sowohl als Künstler, aber als Mensch und in seiner Bildungsgeschichte. Auch er war ein armer Knabe, (erzogen in der Kreuzschule zu Dresden,) und ein vortrefflicher Sopranist, dann ein vortrefflicher Tenorist. Auch in ihm erwachte ein reiches Talent zur Komposition frühzeitig; frühzeitig ward er auch vertraut mit Allem, was an seinem Aufenthaltsorte (Dresden) von ausgezeichneter Musik zu hören war, und fühlte sich mit jugendlicher Vorliebe der Oper zuge-

neigt. Alle, die ihn früh gekannt, schildern ihn auch, wie Hasse'n, als einen schönen, lebensvollen, bescheidenen Jüngling, von reinen Sitten, geliebt und in seiner höhern Ausbildung gefördert von Jedem, an den er sich wendete. Unter diesen Förderern fanden sich zwar Männer, trefflich in der Technik oder im Vortrage guter Musik — was allerdings gar sehr ihm nützte: aber ein Keiser, der den jungen Mann, und ein Scarlatti, der den jungen Künstler angeleitet hätte: die fanden sich nicht. Da lernte sein noch ungeübter Blick nicht, die Dinge im Ganzen geistig zu erfassen, nach dem Ganzen das Einzelne zu unterscheiden, zu würdigen, und solchen Ansichten gemäß seine große Arbeitsamkeit zu ordnen. So zeigt sich Graun, noch ein Jüngling, schon als Meister im Technischen und unmittelbar Praktischen seiner Kunst: aber daß in jungen Jahren ihm jenes abging und sein eifriger Fleiß sich gewöhnte, mit Allem und Jedem in seiner Kunst, auch wohl durch einander, sich zu beschäftigen: diesem scheint eine gewisse Eigenheit seiner Werke (der umfangreichern nämlich) zuzuschreiben — eine gewisse Eigenheit, die, wenn man ihre Vorzüge anerkannt hat, nicht ohne Tadel bemerkt werden muß. Nämlich: man kann in seinen eigentlichen Kirchenstük-

ken oder Oratorien und größern Kantaten, eine Mischung des Ernstesten des neuern Kirchenstyls mit dem eben Geltendsten in der neuern Oper nicht verkennen; und zwar eine Mischung, nicht nach besonderer geistiger Auffassung Beider zu einer Einheit, wiefern eine solche hier möglich ist, (wie etwa bei Hasse,) sondern eine solche, wo in den Chören der Kunst und auch der Kirche, unmittelbar daneben aber in den Arien und Solos aller Art der damaligen Oper, ihr volles Recht widerfährt; mithin mehr eine Zusammenstellung, als eine Mischung. Giebt man diese Arien und Solos — nicht eben an sich, wo es nicht Noth thut, aber in ihrem Verhältniß zum Ganzen und besonders zu den Chören auf; hält man sich an die letztern, als ja doch die Hauptsache: so kann man dem wackern Graun nicht zu viel Gutes nachsagen. In der That: Wer in dieser ganzen Periode hat — besonders im Ernstfreudigen, im Sanftrührenden und Andächtigen — schönere Chöre geschrieben, als er? Chöre, so bezeichnend und ausdrucksvoll, so gründlich und doch leichtfaßlich, durch alle Stimmen so kunstreich verwebt und doch so natürlich hinfließend — wie z. B. in den beiden großen, überall bekannten Werken, dem **Te Deum laudamus** für einen König, Friedrich II.

von Preußen *), und dem Tod Jesu, nach Ramlers Dichtung? Das rein-Erhabene und das

*) Bekanntlich war Graun viele Jahre dessen Kapellmeister und blieb es bis zum Tode. — Bezeichnend für Zeit und Personen, mithin des Aufbehaltens nicht unwerth, scheinen mir folgende, hierauf bezügliche Anekdoten.

Friedrich, noch als Kronprinz zu Reinsberg, bedurfte eines tüchtigen Musikers, der ihm die Langweile, bis er zu regieren bekäme, ausfüllen hülfe. Er wußte von Graun, der damals in Diensten des Herzogs von Braunschweig stand; besonders wußte er auch, daß Graun um ein weit Billigeres, als irgend ein Franzos oder Italiener, zu haben sein würde und dennoch à deux mains zu gebrauchen wäre. Graun mußte nämlich in Braunschweig zugleich die Opern komponiren und in ihnen singen. Friedrich schrieb dem Herzog. Graun selbst wurde von keinem der beiden Fürsten auch nur gefragt. Er erfuhr das erste Wort von der ganzen Unterhandlung aus dem Munde seines Herzogs selbst: Der Kronprinz von Preußen will Ihn haben: geh' Er! Und Graun ging (1735) und war mit Allem vollkommen zufrieden. — Als Friedrich (1740) zur Regierung kam, mußte Graun ihm eine italienische Oper einrichten und ward bald darauf als königlicher Kapellmeister in Pflicht genommen. Nach dieser lagen ihm ob, außer den gewöhnlichen Geschäften eines Kapellmeisters, die, eines Korrepetitors und eines Chordirektors bei der Oper; ferner hatte er jedes Jahr eine neue große Oper und für alle Hoffestlichkeiten, die mit Gesangmusik verbunden waren, diese zu komponiren, (so sind solcher Opern achtundzwanzig

hochpathetisch-Ergreifende oder gar Erschütternde, waren nicht in seiner Natur: er hat aber auch nie Ansprüche darauf gemacht oder in seinen Werken Anläufe dazu genommen. —

Gern würde ich nach Kräften mich bemühen, einen gewissen dritten Mann, der — doch nur als Kirchenkomponist — gar sehr hierher gehört, einer höchstunverdienten, vielleicht sogar aufgenöthigten Vergessenheit zu entziehen und die Auf-

---

entstanden,) in den wöchentlichen Konzerten des Königs für Alles, was den Gesang betraf, zu sorgen, Kantaten und andere kleinere Stücke für sie zu schreiben, und in ihnen, so wie auf Verlangen auch sonst, seinen königlichen Herrn mit seinem trefflichen Tenorgesange zu unterhalten, endlich beim gewöhnlichen Hofdienste der Beamten seiner Klasse stets zur Hand zu sein. Für alles dies zusammen, erhielt er jährlich zweitausend Thaler und ward beneidet um sie. Graun erfüllete diese Obliegenheiten treulich und freudig bis zu seinem Tode, und auch alles Uebrige blieb so bis zu seinem Tode. — Jenes anbefohlene Te Deum laudamus zur Feier des Hubertsburger Friedens ließ der König Friedrich sich ganz allein und bei verschlossenen Thüren in der Garnisonkirche aufführen: als aber Graun bittend einkam, Se. Majestät möchten der ersten Aufführung des oben auch angeführten deutschen Oratoriums in Gnaden beizuwohnen geruhen, schlug er's ab. — Als Graun starb, beklagte ihn der König; aber, weil er so gut gesungen hätte.

merksamkeit der Freunde jenes seines Fachs auf ihn und seine Werke zu richten: wären nicht alle Versuche, Beträchtlicheres von ihm zu erfahren, als ich von Jugend auf gewußt *), und mehrere von seinen Werken zu erlangen, als ich von früher besessen, vergeblich gewesen. Ich meine den Johannes Dismas Zelenka. Was von ihm in diesem Buche schon gesagt worden: (Bd. II. S. 179 u. folgg.) das darf hier nicht wiederholt werden, sondern nur Einiges in den Nebenumständen näher bestimmt und ein Weniges hinzugesetzt. In seinen frühern Arbeiten, die seines Gebieters Aufmerksamkeit erregt, hatte Zelenka blos sein großes Naturtalent und frommes Herz sprechen lassen. Was eigentlich er gemacht und warum er's so gemacht: das wußte er nicht. Später tadelte er es sehr, (wahrscheinlich das Technische darin,) erbat sich die Werke zurück und mag sie wohl vernichtet haben. — Seine Sendung nach Italien war von dem wackern Fux veranlaßt. Dieser hatte in dem Schreiben, das er Zelenka'n bei dessen Rückkehr aus seiner Hoch-

*) Durch Doles (geb. 1716) und Hiller (geb. 1728), die Beide seine Werke genau und auch ihn selbst noch persönlich gekannt hatten.

schule mitgegeben, den König selbst darum, nach altwienerischer Treuherzigkeit, gebeten — „damit er Alles machen lerne, und nicht blos nach meiner Manièra.“ — Nach Zelenka's Zurückkunft von Scarlatti *) fanden seine Kirchenwerke vollkommen die verdiente Auszeichnung: doch weniger am Hofe, als bei ernstern Kennern. Männer, wie Sebastian Bach, (der Dresden öfters besuchte,) Homilius u. A., hatten's kein Hehl, daß sie sie denen, Hasse's, aus gleicher Gattung, bei weitem vorzögen. Hasse fühlte sich durch solche Urtheile beunruhigt. Sollte seine Gattin diese Unruhe nicht bemerkt und ihren Grund nicht erfahren haben? Dann aber bedurfte es von ihr wohl nur eines Worts zur rechten Stunde, und Zelenka kam — erst selten — dann fast gar nicht mehr zu Gehör. Doch auch das störte den Ehrenmann nicht, weder im Arbeiten, noch im dankbaren Darbringen dessen, was er gearbeitet, für seinen Fürsten. — Er blieb in allgemeiner Achtung bis an seinen Tod, der ihn gegen 1750 ereilete. Daß von da an nie wieder eines seiner Werk in Dresden gehört worden,

*) Leo war nicht Zelenka's Lehrer, wie man angegeben, sondern sein vertrauter Freund und so zuweilen wohl auch sein Rathgeber.

ist Schuld, daß sie, bis auf wenige, zu Grunde gegangen sind *). In allen, die ich kennen gelernt, ist das Gewicht allein auf die Chöre gelegt; aber auch Alles als Chor behandelt, was von Seiten der Texteswörte es zuläßt. Diese Chöre beweisen, was Fux von seines Schülers Kenntnissen und Fertigkeiten behauptet: sie beweisen aber auch, daß Zelenka diese Kenntnisse und Fertigkeiten freier und zweckmäßiger anzuwenden, und damit faßlicher und wirksamer zu werden, in Italien gelernt hat. Seine Melodieen in den Chören sind stets einfach, edel und den Texteswörten angemessen; seine bewundernswerthe Eigenthümlichkeit ruht aber in seiner Harmonie. In dieser spricht er sich — je nachdem es am Orte ist, bald in großer und widerhaltender Kraft, bald in demüthiger und inniger Andacht aus. Seine Singstimmen, kunstreich verflochten, fließen immer leicht und natürlich dahin; seine Orchesterstimmen, überall obligat gearbeitet, bleiben in ihren Grenzen, und wie lebendig sie hervortreten, thun sie doch dem Gesange nirgends Eintrag. Feste Haltung im Charakter,

*) Was davon, theils vollständig, theils fragmentarisch, sich noch erhalten hat, das wird eben jetzt gerettet und möglichst wieder in den Stand gesetzt.

wenn auch die Sätze noch so lang ausgesponnen, und ruhig = beharrliche Durchführung der Erfindungen verschaffen diesen letztern ein größeres Gewicht und einen tiefen, ausdauernden Eindruck: Alles dies zusammen genommen, giebt seinen Werken jene kirchliche Weihe, die schon zu dieser Zeit eine seltene Erscheinung ist.

Fünfte Periode.

Ueber die fünfte Periode der Geschichte der Tonkunst, wie wichtig sie sei und für unsre Tage entscheidend, werden hier nur einige Hauptpunkte zur Sprache kommen, und von den Meistern, die in ihr geglänzt, nur wenige angeführt werden. Es geschieht dies einzig und allein, weil die großen Veränderungen, welche in ihr die Musik erfahren, auf die beiden Fächer unsrer Betrachtung mehr nebenbei, als direkt, und mehr nach der äußern Form, als nach dem innern Wesen und Gehalt eingewirkt haben. Dazu kömmt noch, daß den Werken dieser Fächer selbst (im Ganzen genommen) in Italien nur ein sehr geringer oder zweck-

widriger, in Deutschland ein beträchtlich vermin= derter Antheil zugewendet wird, nicht nur vom Publikum, sondern auch von den Musikern. Wie viel weniger Antheil würde sich eine Betrachtung darüber versprechen dürfen, wenn sie nicht blos das Wesentlichste berührte, und nicht auch hierbei sich möglichst kurz faßte! Von der Wahrheit jener beiden Behauptungen wird man sich leicht über= zeugen können. Man entkleide nur bei weitem die meisten und wohl auch beliebtesten Kompositionen für unsre Fächer aus dieser Zeit von dem Apparat blos die Masse vermehrender, oder blos durch Wechsel überraschender, oder blos durch ihren Naturton reizender Instrumente, und von vielem Verwandten, was an sich zwar nicht zu tadeln ist, aber gewiß zum Wesen und zur Bestimmung aller Kirchenmusik gar nicht gehört, und in Bezug auf den Gesang der höhern Kammer= (jetzt Konzert=) Musik, wenigstens nicht über seinen Gehalt und Werth entscheidet. Oder wer zu dieser nicht eben erfreulichen Operation sich nicht geeignet fühlt, der vergleiche nur, was in dieser Periode für die von uns gewählten Fächer geleistet worden, mit dem, was zu derselben Zeit für andere Fächer, z. B. für die Symphonie, das Quartett, das Instrumenten=Solo, geschehen ist.

Wie finden wir da Alles von Grund aus umgestaltet! wie in dieser Umgestaltung über allen Vergleich mit der Vergangenheit hinaus erweitert, erhöhet und vertieft! wie in jeder Hinsicht zweckgemäßer und wirkungsreicher! Wer könnte aber von jenem ein Aehnliches behaupten? — Es läßt sich dies auch leicht erklären und hängt mit Vielem zusammen, was wichtig und der Erwägung würdig genug ist: nur aber in einer Schrift über Musik nicht angemessenen Platz fände. —

Der Schwung und Reichthum, die Fülle und Kunst der Ausarbeitung, welche die kirchliche und überhaupt die höhere Gesangsmusik durch die angeführten Meister Deutschlands in voriger Periode, vor Allen durch Händel und Bach erreicht hatte, waren zu groß und zum Theil für die Fassungskraft des Publikums zu hoch, als daß nicht einige Zeit hätte hingehen müssen, bis dieses sich an dieser Meister Werken herangebildet, und sie richtig zu fassen, gehörig zu würdigen, vollgültig zu genießen fähig geworden. Während dieses musikalischen Interregnums erschien eine große Anzahl achtungswerther Arbeiten derselben Gattungen fast aus allen Provinzen Deutschlands. Neues für das Ganze enthielten sie nicht: aber nicht weniges Eigene im Einzelnen. Es sprachen darin Männer

von Geist und Talent, gründlich ausgebildet und treu am Rechten haltend, ein Jeder nach seiner Art und nach seinen Zwecken das aus, was die letztvergangene Zeit Musterhaftes neu aufgestellt hatte. Diese Männer gewährten damit den Zeitgenossen viel Nutzen und Freude, wenn sie auch der Zeit nicht eine andere Richtung bereiteten. Wer eine Geschichte der Musik und nicht blos Grundlinien zu einer solchen schriebe, der müßte sich recht eigentlich zur Pflicht machen, Namen, wie: Gottfr. Aug. Homilius, Gottfr. Heinr. Stölzel, Leop. Hofmann, Leop. Gaßmann, Ernst Wilh. Wolf, Joh. Friedr. Fasch, Joh. Adam Hiller, Albr. Pet. Schulz, Victorin Brixi, Mich. Haydn, Joh. Gottl. Naumann, u. A. — achtungsvoll hervorzuheben und die Vorzüge eines jeden näher zu bezeichnen. Er müßte das um so viel mehr, je undankbarer die Jetztwelt gegen sie ist, und je mehr zu hoffen steht, die Nachwelt werde sich nach der Geschichte um sie bekümmern, wie wir uns nach der Geschichte um die Meister der frühern Zeiten, und werde gerecht gegen sie sein, wie wir gegen diese es sind. —

Von den Veränderungen, welche die Musik in unsrer Periode erfahren, fallen die folgenden zuerst in die Augen. Schon in der vorigen war — vor=

nehmlich in Deutschland — das Orchester bei der Kirchenmusik beträchtlich vermehrt und bereichert, auch war man gewohnt worden, ihm Bedeutenderes und Schwierigeres zuzumuthen, als jemals vorher. Diese Vortheile hatte die Oper benutzt und zu jenen Zumuthungen noch die, der größten Feinheit, Mannichfaltigkeit und Präzision in der Begleitung des Sologesanges hinzugefügt. Also befähigt, traten nun auch weit gewöhnlicher, als vorher, die ausgezeichnetsten Mitglieder des Orchesters mit Solostücken ihrer Instrumente hervor; und dies mußte um so mehr nicht nur auf ihre, sondern auch auf ihrer Gefährten Vervollkommnung zurückwirken, da sie — die Solospieler — zur Aufgabe und zum ersten Gesetz sich machten oder gemacht bekamen, vorzüglich in Vollendung des Tons und des Ausdrucks, mit den großen Sängern der Zeit zu wetteifern. Durch alles das hatte sich das gesammte Instrumentenspiel in Deutschland ungemein gehoben; ja, was die beiden letztgenannten Vorzüge anlangt: so dürfte den bedeutenden Orchestern jener Zeit schwerlich eines aus unsern Tagen gleich zu stellen sein. Nun ist aber eine schon von Natur vorzügliche Gesangsfähigkeit und Fertigkeit von jeher weit mehr Eigenthum der südlichern, als der nördlichern Völker

gewesen. Möge diese Verschiedenheit ihren Grund im Klima, oder in der Lebensweise, oder in der Sprache, oder worin sonst haben — eigentlich wohl in all' diesem vereinigt: genug, sie ist da, und wo es der Deutsche in wahrhaft=vortrefflichem Gesange dem Italiener gleichgethan und noch gleichthut, da hat er sichs durch beste Benutzung der Bildungsmittel und beharrlichen Fleiß erst erwerben müssen. Demnach hat es in Deutschland von jeher und immerfort zwar viele schätzenswerthe, tüchtige und höchstbrauchbare, aber nur sehr wenige so ausgezeichnete Sänger gegeben, daß sie dem musikalisch höher Ausgebildeten von allen Seiten wahrhaft genügen gekonnt. Höher ausgebildet waren ja aber die feinern Zirkel der Kunstfreunde, die damals noch allein entschieden; höher ausgebildet waren auch die bessern Orchestermusiker, die wirklich das Vorzüglichste zu leisten vermochten. Wer etwas Vorzügliches vermag, der will auch Raum dafür; wo möglich, weiten Raum. Er will in ihm sich frei bewegen und ausbreiten; er will, durch Anderes nicht gebunden oder zurückgehalten, das Seinige für sich geltend machen und seine Wirkungen auf Andere für sich erproben. Er will Genüge finden, indem er alle Kräfte aufbietet, Andern zu genügen. So die Instrumentisten die=

ser Zeit; und es gelang ihnen nach Wunsch. Was sollt' es nicht? zumal da es unter ihnen auch nicht an Männern fehlte, die sehr Angenehmes eben für jene ihre Zwecke schrieben? Fröhlicher Beifall ermuntert und treibt höher — überall. Dazu kam: im Gesange — wen die Natur nicht ganz besonders begünstigt hat, dem kann es doch nur bis zu einem gewissen Grade gelingen: auf dem Instrumente können Geist und beharrlicher Fleiß Alles erreichen. So warf sich bei weitem die Mehrzahl auf das Instrumentenspiel und brachte damit noch mehr Mittel herbei zu immer größerer Fülle und zu Wirkungen auch durch bloße Massen. Massen ziehen Massen — überall, folglich auch hier: der Beifall ward nun ein allgemeiner. Jetzt durften nur noch geniale, wahrhaft große Komponisten dies Alles klug zusammenfassen, geist- und kunstreich es als Mittel zu einer besonderen, in sich zu vollendenden, in sich abzuschließenden Musikart benutzen; zu einer Musikart, die allein das Alles wirken sollte, was bisher durch Gesang und Instrumente vereint gewirkt worden war; und für diese Musikart durften sie mit Vorliebe und Aufbieten all' ihrer herrlichen Kräfte schreiben: da mußte ja wohl hervorgehen, was hervorgegangen ist: nämlich, das entschiedene Uebergewicht der

Instrumentalmusik über die Gesangsmusik; und weil entschiedenes Uebergewicht, selbst wenn es nicht darauf ausginge, allmählig zur Herrschaft gelangt: so mußte auch die Herrschaft der Instrumentalmusik über die Gesangsmusik sich erzeugen. Diese Herrschaft aber ist es, was die neueste Periode der Tonkunst herbeigeführt hat, was sie charakterisirt und was in ihr dermaßen andauert, daß es, fast ohne Ausnahme, auch das durchdringt, was nun für den Gesang gearbeitet wird *).

Dieser Lauf der Dinge ging von Wien aus; und in Wien — dem Prag sich bald anschloß — gefiel man zuerst sich unter der Herrschaft der Instrumentalmusik **). Die zahlreichen Werke der

*) In letzter Zeit selbst in Italien, und dort bei Keinem mehr, als bei Rossini, der nun wieder gar sehr zurück auf Deutschland gewirkt hat und es noch thut. „Victoribus victi leges dederunt."

**) Von den andern, für Musik gleichfalls vorzüglich bedeutenden Hauptstädten Deutschlands widerstanden ihr am längsten Berlin und Dresden — jede nach ihrer Art: Berlin durch laute Opposition, Dresden durch schweigsames Ignoriren. — Warum gefiel man sich wohl aber eben in Wien so vorzüglich unter jener Herrschaft; in Wien, wo man doch damals noch so vortrefflichen Gesang besaß — bis auf Kaiser Jo=

wiener Meister, vor allen die, der drei größten, die wir hernach nennen werden und kaum zu nen=

---

seph II., außer der großen italienischen Oper, in seiner Kirchenmusik und den zahlreichen Instituten zur Ausbildung für dieselbe: unter Kaiser Joseph wenigstens in einer trefflichen komischen Oper und einer Menge ausgezeichneter Dilettanten? Die umfassende Beantwortung dieser Frage könnte viel Interessantes, und das nicht blos unmittelbar Musik beträfe, zur Sprache bringen: sie müßte aber von einem geistvollen, der Umstände vollkommen kundigen Manne am Ort ausgehen. Einige Momente dazu, blos fragmentarisch ausgesprochen, darf sich jedoch auch der Entfernte erlauben. — Man hat seit langer Zeit den Bewohnern der deutschen oder zu Deutschland gezählten Theile der östreichischen Monarchie ein besonderes Talent für Instrumentalmusik zugeschrieben: den Oestreichern mehr für Tasten= und Bogen=, den Böhmen mehr für Blaseinstrumente; welche letztere aber, wie bekannt, in der neuesten Musik eine große Rolle überkommen haben. Ich finde keinen Grund, dieser Behauptung zu widersprechen, obschon ich gestehen muß, mir von solcher Besonderheit allgemeinen musikalischen Talents keinen Begriff bilden zu können und es auch möglich wäre, daß man in jener Behauptung für Ursache genommen, was Wirkung war. — Die enge Verbindung Oestreichs mit Italien hat stets eine gewisse Vorneigung für italienische, nicht deutsche Oper, und für italienischen, nicht deutschen Gesang überhaupt, unterhalten — weniger im Kaiserhause, (mit Ausschluß Josephs,) als unter den andern Großen; den Großen nicht blos Wiens, sondern der gesamm=

nen brauchen, verbreiteten schnell sich überall, fanden nach und nach überall den ihrem hohen Wer-

---

ten Monarchie, da diese meistens in Wien leben und sich in Sachen des Geschmacks an die, Oestreichs, anzuschließen pflegen. Nun üben aber die aus dem reichen Kaiserstaate in Wien vereinigten Großen — wie kaum anders möglich — einen weitausgreifenden Einfluß aus auf die gesammten mittlern Stände: da fanden sich die musikalischen Talente, und eben die ausgezeichnetsten, fast unvermeidlich hinübergedrängt entweder in die italienische Gesangs- oder in die deutsche Instrumentalmusik. — Ein Wichtiges, und für das übrige Deutschland das Allerwichtigste, kam hinzu: Eben die drei originellsten, an Erfindung reichsten und an Wirkung mächtigsten Komponisten, welche diese ganze Periode hervorgebracht hat, brachten den größten Theil ihres Lebens in Wien zu und widmeten sich ganz vorzüglich der Instrumentalmusik. — Endlich möge noch folgende allgemeinere Bemerkung hier Platz finden. Es ist wohl offenbar, daß alle bedeutende Musik für den Gesang, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, und alle bedeutende Musik für Instrumente allein, dieselben geistigen Verhältnisse zu dem, der sie verfaßt, wie zu dem, der sie vernimmt, zwar zulassen, doch aber nicht fordern; wenigstens nicht nothwendig machen. Bedeutende Gesangsmusik, soll ihre Komposition wahrhaft gelingen, und auch, soll sie gerecht gewürdigt und bei der Ausführung vollständig genossen werden, setzt voraus — wir sagen nicht: eine, nach irgend einer Seite hin gründlich-wissenschaftliche, aber doch einen namhaften Grad derjenigen allgemeinern Ausbildung, welche sich weder auf das unmittel-

the angemessenen Eingang; und da eine beträchtliche Anzahl der ausgezeichnetsten jüngern Talente sich ihnen anschloß, und kein anderer Theil Deutschlands — ja Europa's — Meister hervorbrachte, welche entweder in derselben Gattung sie hätten

---

bar Praktische im künstlerischen oder nichtkünstlerischen Leben, noch auf den verfeinten Sinnengenuß der Gesellschaftlichkeit allein bezieht; einen namhaftern Grad, als die gleichfalls bedeutende Instrumentalmusik. Diese, von allem ihr selbst Fremden gesondert, an nichts geknüpft, als an die Empfänglichkeit für Musik im Allgemeinen, schwebt, gleich der schöngefärbten Abendwolke, frei in den Lüften. Wie diese aus flüchtigem Dunst, den glanzvoll die Sonne anstrahlt, sich erzeugt, und, wenn auch in der dichterischen Phantasie die schönsten Bilder, im offenen Herzen die schönsten Gefühle, sogar im forschenden Verstande die schwierigsten Aufgaben hervorrufen kann: so kann sie doch auch Jedem eine Art belebenden und erfreulichen, auch befriedigenden Genusses gewähren — Jedem, der nur die Augen öffnet und hinsieht, geschähe es selbst ohne alle Gedanken und sogar ohne klares Bewußtsein. Ist es so mit der bedeutenden Instrumentalmusik: mit bedeutendem Gesange ist es anders. (Virtuosengesang, der nichts ist, als Virtuosengesang und die Stimme behandelt blos wie ein Instrument, ist kein bedeutender.) Ob und in wie weit diese Bemerkung in dem Zusammenhange, welcher sie veranlaßt; ob und in wie weit sie in jener Zeit oder auch in jeder andern anwendbar sei: das bleibe dem Leser zur Entscheidung überlassen.

überflügeln, oder eine andere Gattung so emporbringen können, daß sie jener die Wage gehalten hätten: so konnte nicht außenbleiben, was wir als vorhanden schon ausgesprochen haben: daß nämlich jene ihre Hauptgattung — die Instrumentalmusik — die herrschende wurde, und daß ihre Werke dieser Gattung mehr oder weniger die Musterbilder für fast alle ausgezeichnete Komponisten geworden und es noch sind. Findet der das Ganze und seinen Lebensgang betrachtende Verstand bedenklich, und möchte die Wissenschaft dagegen sich sträuben, daß, was in der ersten und zweiten Periode ächter Tonkunst kaum als vorhanden beachtet, in der dritten benutzt wurde, doch zu anständigem Dienen, in der vierten geachtet und rühmlich beihalf, nun in der fünften zu entschiedener Herrschaft gelangte: so wird doch auch anerkannt werden müssen, daß die junge Herrscherin sich Vollkommenheiten anzueignen gewußt und vielfach zu Aller Bewunderung und Freude an den Tag gelegt hat — Vollkommenheiten, die vergangene Zeiten wohl schwerlich nur als möglich zu denken im Stande gewesen sind. Und am Ende, die Dinge im Allgemeinsten aufgefaßt: haben nicht fast alle menschlichen Angelegenheiten, selbst die nicht im Allergeringsten harmonischen,

einen ähnlichen Verlauf? Sie haben ihn; wir mögen es empfinden, wie wir wollen, und dazu sagen, was wir wollen.

Aus dieser einfachen Darstellung des Hergangs im Allgemeinen, erklärt sich eben so einfach das Besondere der großen Veränderungen, welche die Musik während dieser Periode erfahren hat. Es können aber die am meisten hervortretenden dieser Veränderungen, nämlich die, in der Instrumentalmusik selbst, hier nicht zur Sprache gebracht werden: wir haben bei den erwählten Fächern des Gesangs zu verbleiben. Indessen waren auch in ihnen die Veränderungen groß genug.

Die gänzliche Freiheit der Instrumentalmusik, allein durch die allgemeinen Gesetze der Technik beschränkt, verrückte gar bald alle Grenzmarken der Gattungen; stieß dann die unbeliebigen gänzlich um, und näherte Alles einander oder mischte wohl auch es so weit, als die eigentliche Bestimmung eines Jeden nur irgend zuzulassen schien. Thäte man nicht besser, in einer jeden Geschichte das allzuoffenbar Excedirende als Ausnahme blos anzumerken, und in einem Grundrisse derselben es ganz zu übergehen: so würde man hinzuzusezzen haben: Im Mißbrauch jener Freiheit lösete man endlich Alles auf in einem gewissen allge-

meinen musikalischen Elemente. Bei diesem Verfahren war es — auch für Gesang- und Kirchengesangmusik — allein abgesehen auf augenblickliches Gefallen, und zwar auf Gefallen nur durch Talent und Reiz fast ohne alle Hinsicht auf ein Weiteres; und eben die Werke, die dies am vollständigsten — besonders, nach dem eingeführten Ausdruck, am brillantesten — darlegten, wurden die beliebtesten. Freilich wohl! wenn, wer Musik hört — gleichviel, welche und wo — gar nichts verlangt, als daß sie ihn interessire und vergnüge; der Komponist dies Verlangen wirklich erfüllt, und in einer Art, wo er seinerseits vom Hörer gar nichts verlangt, als die allgemeinste Empfänglichkeit für Musik überhaupt: wie sollten da beide Theile nicht mit einander zufrieden sein und sich gegenseitig loben?

Dies Ausschweifende, das offenbar zur Erniedrigung aller Kunst und damit unausbleiblich zu deren Verfall hinführen würde, gelangte es zu allgemeiner Verbreitung und Herrschaft: dies lassen wir, wie gesagt, auf sich beruhen. Noch ist es ja nicht allgemein verbreitet, noch herrscht es ja nicht: vielmehr hat die letzte Zeit angefangen, es als ein Ausschweifendes anzusehn und demgemäß zu behandeln. Wir kehren zu dem vorher

Erwähnten zurück, was nicht als Ausnahme, sondern als Regel sich darstellt. Von diesem ward auch der Kirche höchstselten eine Ausnahme, obgleich einige Schonung oder Mäßigung zu Theil: diese Schonung und Mäßigung aber — wir sind Deutsche — mehr in der Gesinnung und deren Ausdruck, als im Geiste und dessen Eingebung. Es kam die an sich wunderliche Schreibart auf, wo der Gesang selten anders behandelt wird, als wie ein mit Verstand und Kenntniß der Effekte verfaßter Auszug aus den an Figuren und Ausdruck reichen Orchesterstimmen, auf welchen die eigentliche und wesentliche Musik beruht. Man könnte sagen: der Gesang enthält das, was ein rechtlicher Organist der vorigen Perioden aus der bezifferten Baßstimme zur Begleitung vorgetragen haben würde. (Solch ein Organist gab nämlich nicht etwa blos die Akkorde, wie sie ihm in die Hand kamen, an: er verband sie auch in allen Stimmen fließend und in so fern einigermaßen melodisch.) Oder man könnte sich ausdrücken: der Gesang bildet eine Art zweiten Corps von Blasinstrumenten, verständig angeordnet und in Verbindung und Folge auf die harmonische Grundlage zurückgeführt *). Und da dies zuletzt, in ei-

*) Einzig und allein um ganz deutlich zu sein,

ner nach allen Richtungen gewaltsam aufgeregten Zeit, doch noch zu gebunden, da es auch nicht genug Abwechselung, Reize und Effektstellen zu bieten schien: so führten mehrere der neuesten Komponisten — darunter durch Natur und Kunst überaus reich begabte Meister — das musikalische Dramatisiren dessen, was der Gesang ausspricht, auch in die Kirche ein, und erreichten damit; wo es wirklich mit Geist und Leben, Kraft und Kunst ausgeführt war, den Gipfel des Beifalls bei Allen, welche überall, auch in der Kirche, nur Musik überhaupt — nur gute Musik überhaupt — ohne alles Weitere, vernehmen und genießen wollen *).

führe ich das, an sich köstliche Werk an, wo alles dies ganz offen und absichtlich, auch, giebt man das Prinzip zu, folgerecht und unverbesserlich dargelegt wird: Joseph Haydns sieben Worte des Erlösers am Kreuz, wie der Meister das Werk später durch Hinzusetzen des Gesanges ganz in jener Weise bearbeitet hat.

*) Auch hier, und einzig aus derselben Ursache, führe ich eines der größten Meister größte Werke dieser Art an: Cherubini und dessen Missen. Hier ist Alles, was dazu Gelegenheit geben kann, dramatisirt, oder, wie man jetzt sich auch ausdrückt, darstellend; das heißt: z. B. im Credo — mithin im Glaubensbekenntnisse, das mit Bewußtsein des gegenwärtigen

Noch mehr, ja fast gänzlich umgestaltend wirkte die Herrschaft des Instruments auf die höhere Kammermusik. Noch in der vorigen Periode hielt sich diese im Gesange meist an die Arten, die eigens für sie bestimmt und geschrieben waren; daneben an Virtuosenspiel, das erst seltener, hernach etwas gewöhnlicher hervortrat. Aus Ursachen, die anzuführen hier unnöthig und auch zu umständlich wäre, gaben die Fürsten und andern Großen fast sämmtlich diese schöne Art ihrer Privatunterhaltungen nach und nach auf und ließen sie zu öffentlichen werden: zu Konzerten. Als solche wurden sie von der Vorneigung des Publikums abhängig. Größere Räume, stärkere Besetzung: da konnte sich die erweiterte und emporgestiegene Instrumentalmusik nach all' ihrer Fülle und Pracht in der Symphonie und in den ihr verwandten Stücken immer mehr in's Große ausbreiten; es

---

Gottes im Namen der Gemeine ausgesprochen wird — wird jeder Moment, der auf Geschichtliches sich bezieht, in der Musik also ausgeführt, auch wohl ausgemalt, als ob, wessen er gedenkt, eben jetzt vorginge, wo nicht in der Wirklichkeit, doch nach einer die Ereignisse zusammendrängenden dramatischen Vorstellung; als ob eben jetzt z. B. Christus neubelebt aus seinem Grabe sich aufschwänge u. dgl.

konnte sich auch das Solospiel des Instrumentisten mit reichem Orchester und einer diesem angemessenen Ausarbeitung umgeben; es konnte Beides seine Wirkungen an weit zahlreichern, weit verschiedenartigern Zuhörern erproben und von diesen weit lauter hervorbrechenden Beifall erlangen. Das waren Vortheile, große Vortheile: aber die Musik des Gesanges, wenn auch erst noch nicht der Gesang selbst, (das Singen,) litt dabei. Die für jene Privatzirkel bestimmten und geeigneten Musikarten — größere oder kleinere Kantaten, Psalmen u. dgl. — in der Regel kunstvoll, aber an Masse schwach begleitet: theils wollten sie die großen Räume nicht wirksam genug ausfüllen, theils setzten sie bei den Zuhörern eine höhere und feinere Ausbildung voraus, als hier von einem großen Theile derselben mitgebracht werden konnte. Da gab man sie allmählig fast gänzlich auf und wählte an ihrer Statt vorzüglich — an vielen Orten selbst ausschließlich — Opernstücke, die entweder durch ausgezeichnete Komposition und Wirksamkeit beliebt waren oder den Gesangvirtuosen Gelegenheiten vollauf boten, sich in ihren Vorzügen hervor zu thun. Nun ist zwar nicht in Zweifel zu stellen: die beste Opernmusik wird erst dadurch die beste, daß sie zugleich, was scenisch dar-

gestellt wird, am bestimmtesten und lebendigsten bezeichnet, auch was in Worte nicht mehr gefaßt, durch Handlung nur angedeutet werden kann, geistig aufgreift und für das Gefühl weiter ausmalt; daß sie mithin auch nur im Zusammenhange des ganzen Stücks gänzlich verstanden und mitgefühlt werden kann: dies Alles kömmt aber nicht in Betracht, wenn man die gewählten Kompositionen blos als Musik überhaupt, und den Gesang des Virtuosen blos als Singen überhaupt, zu genießen geneigt und gewohnt worden ist. — Dagegen hat eine neue Art Kammermusik sich eingefunden und an nicht wenigen Orten Deutschlands einen hohen Grad der Vollendung erreicht; eine zwiefache Art trefflicher Kammermusik: Quartettgesellschaften und Gesangvereine (sogenannte Singakademieen). Steht es mit der Wahl des Auszuführenden und mit der Leitung der Ausführung, wie es soll; kommen zu Gehör — dort, die zahlreichen preiswürdigen Kompositionen der großen Instrumentalmeister dieser Periode, hier, die vorzüglichsten Gesangstücke aller Zeiten und Gattungen — nur mit Ausschluß der Oper und alles dessen, wo auf die Wirkung des Orchesters mehr gerechnet ist, als daß es durch das Pianoforte ersetzt werden könnte; und wird Eins wie

das Andere, jedes in seiner Art, so gut vorgetragen, als man es irgend vermag: dann gewähren beide Vereine nicht nur den wahrhaft gebildeten Musikfreunden einen vollkommenen Genuß, sondern auch denen, die zu solchen Musikfreunden sich heranbringen wollen, die zweckmäßigsten Hülfsmittel hierzu. Ja, diese zweierlei Vereine sind es wohl auch, worauf zunächst die Hoffnung zu gründen, es werde unsre jetzige auch sehr dilettantisch gewordene Zeit nicht eben so ausgehen, wie die italienische der vorigen Periode ausgegangen ist.

Sollte diese Schilderung, wo sie beim Gesange verweilt, nicht als eine solche, sondern mehr als ein fortlaufender Tadel, wo nicht eine Anschuldigung, erscheinen: so liegt das nicht am Schildernden und am wenigsten in seiner Absicht. Es liegt am Leser; und zwar nach einer gewissen Eigenheit, mit welcher nun einmal wir Alle geschaffen sind. Vermöge dieser Eigenheit fragen wir Alle bei dem, was da ist oder geschieht, sobald wir nur erst darauf merken und uns besinnen: zu was ist es da? warum geschieht es? warum geschieht es eben so? erreicht es so seine Bestimmung, oder nicht? Diese Eigenheit mag da und dort inkommodiren: aber sie gehört einmal zu unsrer

rer Natur, in wiefern diese — vernünftig ist. Schildert nun ein Autor, so regt diese Eigenheit sich allerdings auch in ihm: doch in dem Leser seiner Schilderung gleichfalls. Enthält sich jener dann, wie hier geschehen, selbst vorsätzlich jedes Tadels; was er geschildert, kömmt aber gleichwohl diesem wie Tadel vor: so muß das, wie gesagt, in ihm, eben in seiner vernünftigen Natur, hingewendet auf die Beschaffenheit des Gegenstandes, liegen. Und machen Erinnerungen hieran ihn blos verdrüßlich: so liegt das wieder nicht am Autor, sondern an ihm; es wäre aber unartig, dies weiter erklären zu wollen. —

Es wurde schon oben erwähnt, daß vor Allen drei wahrhaft eminente Meister diese Periode der Tonkunst herbeigeführt hätten und in ihren Werken sie beherrschen. Jetzt müssen wir sie nennen, obschon sie Jeder sich schon selbst genannt hat: Joseph Haydn, geboren 1732, Wolfgang Amadeus Mozart, geboren 1757, und Ludwig van Beethoven, geboren 1772. Es kostet Selbstüberwindung, wenn ich, um dem hier erwählten Vorhaben treu zu bleiben, nur Weniges und bei weitem nicht das Vortheilhafteste von ihnen sage, was sonst von ihnen gesagt werden müßte, indem, was sie für Gesang in Kirche

oder Kammer (Konzert) geliefert, theils der Zahl, theils (mit einzelnen Ausnahmen) der Eigenthümlichkeit nach, dem, was sie für andere Fächer gearbeitet, nicht gleich zu stellen ist.

Wenn der Einfall: Dichter sind Lichter; man hat aber zweierlei Lichter: gegossene und gezogene — sich auch auf Tonkünstler anwenden läßt: (und warum sollte er's nicht?) so waren jene drei, wie irgend welche, gegossene. Was, seit er Selbstständigkeit erlangt, ein Jeder war: das war er, und blieb es bis an's Ende. Was sich in Jedem verändert — und dessen war viel: das ging nur von ihm selbst aus, und war mithin wieder er selbst. Lehrer haben sie zwar gehabt, und gute Lehrer: aber, das Technische ausgenommen, von Andern nicht gelernt, obschon d u r ch Andere, oder vielmehr a n Andern durch sich selbst. Das Letzte, Mozart am meisten: Beethoven am wenigsten. Alle drei mußten aus kümmerlichen Lebensverhältnissen sich hervorarbeiten. Haydn, bis er ein Mann war, die Andern, bis an den Tod, mußten auch mit kümmerlichen Lebensverhältnissen kämpfen. Alle drei wurden Anfangs wenig verstanden, viel weniger ihre Werke nach Würden aufgenommen, und scharfe Gegner verhärteten die Untheilnehmenden zu einer förmlichen Opposition,

dieser Stimme leihend. Haydn erlebte seinen Sieg; Mozart starb in der Entfaltung desselben; Beethoven starb, nachdem er in der Nähe ihn errungen, aber auch schon wieder verloren hatte, und bevor in der Ferne alle Parteien zu seiner leuchtenden Fahne traten. — Haydn, seine Bildung ausschließlich vom Praktischen beginnend, und vom Gemeinsten im Praktischen, gelangte nicht früh, aber dann desto gesicherter, zum Höhern — zum Dichterischen und Kunstreichen: doch faßte und hielt er auch dies lebenslang fest mehr von der praktischen Seite, um Alles, was spekulativ in seiner Kunst heißen kann, sich wenig kümmernd. So war seine klare, heitere, stets freundliche Natur. Mozart, von früher Kindheit an geleitet, mit der Praxis die Theorie zu verbinden — die Theorie nämlich, welche eine höhere und die höchste Grammatik seiner Kunst genannt werden könnte — gefiel sich in dieser Verbindung lebenslang und steigerte damit sein Genie und seine Kunstgeübtheit zu einer Höhe, die sie in Einem kaum jemals, und in solcher Vielseitigkeit niemals erreicht hatte. Beethoven, früh nur zum Praktischen angehalten, zeigte dennoch schon als Jüngling eine geniale, ganz eigenthümliche Natur: dabei auch Geneigtheit zu Spekulation und zu Op=

position in seiner Kunst. Wie er jener lebenslang getreu blieb, so verharrete er auch lebenslang in beiden Letztern und achtete dann das Praktische nur, wiefern es zum Mittel diente, seine Ideen auszusprechen; weshalb er auch glaubte, ihm Alles zumuthen zu dürfen, was hierzu irgend dienlich schien. Zwei ganz besondere Umstände griffen mit unabwendbar lastender Gewalt in des großen Mannes gesammtes Sein und Leben: wie hätten sie ohne Einwirkung auf seine Kunst bleiben können? In Hinsicht des ersten gedenkt man seiner nicht ohne eine Art scheuen, Achtung erheischenden, Liebe erzeugenden Mitleids: wie bekannt, war er fast die ganze zweite Hälfte seines Lebens des äußern Sinnes beraubt, durch welchen seine Kunst eigentlich erst auf den innern Sinn wirkt. Hierdurch wurde er einzig auf das Geistige seiner Kunst, oder vielmehr auf sein Geistiges in ihr, hingedrängt. Hat sie dadurch bei ihm verloren? In manchem Außerwesentlichen vielleicht: in Wesentlicherm, und ganz besonders in Frei= und Reinhaltung seiner höchstoriginellen, künstlerischen Individualität, hat sie gewonnen. — Der zweite Umstand erzeugte sich aus dem ersten. Beethoven war einzig und allein für Musik erzogen; ihr gab er auch einzig

und allein seine Jugend hin. Was darum an weiterer Bildung ihm abging, das bemerkte er später wohl und suchte sich durch mancherlei, nicht immer bestens gewählte Studien nachzuhelfen. Es kam auch wirklich Manches dadurch hinzu: was aber hinzukam, fand allzuwenig vorbereitenden Stoff, allzuwenig urbar gemachten Grund und Boden: es war nicht in Verhältniß zu bringen mit seinen, in seiner Kunst so fürstlich reichen Kräften und Besitzungen; und was an Bildendem ihm, wie uns Allen, durch die Welt hätte zukommen können, das mußte er gänzlich entbehren, da seine Gehörlosigkeit ihn von ihr abtrennte. Auch dies mag zu treuer Bewahrung seiner künstlerischen Originalität und Individualität, es mag auch zu tieferer Versenkung seines Geistes in sich selbst beigetragen haben: aber indem dadurch doch auch in seinem Innern fast gar kein anderer, als musikalischer Stoff haftete; indem sein Leben, einzig in sich selbst abgeschlossen, die Hartnäckigkeit seiner Opposition vermehrte, und endlich, verbunden mit dem, was er von seinem sonst so geliebten wiener Publikum erfahren mußte, seinen vordem kindlich sorglosen, fröhlichen, sich hingebenden Charakter gänzlich versäuerte und erbitterte: so mußte auch seine Kunst in den letzten Jah-

ren eine Richtung zum absichtlich Widerstrebenden und endlich zum fast Ungenießbaren nehmen *). — Man hat ihn (in Hinsicht auf Musik) den Erfinder des Jahrhunderts genannt. O ja wahrlich, er ist es: aber welcher Komponist hat jemals auch die ganze Scala menschlicher Gefühle, von kindlich-naiver Behaglichkeit bis zum zerreißendsten

*) Bedächten die vielen, besonders jugendlichen Komponisten, die jetzt mit aller Gewalt Beethoven nachahmen wollen, jene beiden Umstände und was aus ihnen, wie angegeben, theils unmittelbar, theils mittelbar gefolgt — bedächten sie dies nur einigermaßen: so müßte ihnen einleuchten, wie verkehrt und unstatthaft ihr sich selbst abgerungenes Bemühen sei; und wie vergeblich obendrein. — Uebrigens hat man Beethovens letzte Instrumentalkompositionen mit denen, des Sebast. Bach, vergleichend zusammengestellt, besonders was das grüblerisch Widerstrebende und Ungenießbare betreffe. Daß sich dessen auch bei Vater Bach finde, und nicht blos aus seinen letzten Jahren, ist nicht abzuleugnen. Aber der Vergleich selbst ist unstatthaft. Die Instrumentalmusik Bachs und seiner Zeit ist eine, nicht blos nach der Art und Weise, sondern nach dem ganzen Zweck und Wesen, verschiedene von der, Beethovens und seiner Zeit. Wer wollte den Dante und Ariost vergleichend zusammenstellen, ungeachtet Beide große Epiker; wer den Klopstock und Göthe, ungeachtet Beide große Lyriker sind, und sich wohl auch einzelne Momente ausfinden ließen, wo sie auf Nebenwegen und Augenblicke einander begegnet sind?

Seelenschmerz, von volksmäßig derber, ja roher Lust bis zu hinschmelzender Zartheit und Innigkeit — und wie man sonst die Kontraste stellen mag: wer hat sie so durchmessen und in Tönen ausgedrückt, wie er?

Da die Werke dieser drei herrlichen Geister jetzt bekannter sind, als irgend andere, und da auch, wer ihrer Geschichte nachfragt, die Mittel, sich zu unterrichten, zur Hand haben kann, übrigens das Meiste, was sie für unsre Fächer gearbeitet, zu ihren Instrumentalkompositionen in dem oben angegebenen Verhältniß steht: so wird von dem, was über ihre Werke dieser unsrer Fächer weiter zu sagen wäre, hier Folgendes genügen.

Unter Haydns Kirchenstücken sind die frühern von den spätern wohl zu unterscheiden. Zwar weht in ihnen allen sein lebensreicher und heiterer, dabei das Rechtliche und Gründliche liebender Geist: aber in den frühern finden wir diesen mehr verbunden mit einem frommen, die eigentlichen Zwecke aller Kirchenmusik beachtenden Sinn, und der glänzende Instrumentalmeister tritt weniger hervor. In den spätern, wo Haydn mehr in die vornehme Welt gezogen und ihre Anforderungen zu erfüllen beflissen war: da ist Beides anders. Wahr bleibt indessen auch, daß in diesen

seinen spätern Werken der Meister nicht nur freier und durchgreifender, sondern zugleich in dem nun erwählten Styl mit vollkommener Sicherheit und unverrückter Haltung hervortritt; welches Letztere in den frühern nicht überall der Fall ist *). — Unter seinen großen Konzertstücken ist die Schöpfung — allerdings auch in der oben geschilderten Weise abgefaßt — ein höchstpreiswürdiges Denkmal, vom Meister nicht nur sich selbst, sondern auch dieser gesammten Periode der Tonkunst gesetzt. Sie wird das bleiben, was man auch gegen Einzelnes darin einwende und wie auch der Zeitgeschmack sich abändere. — — Mozarts frühere Kirchenstücke sind nur erst nach seinem Tode durch Verleger, die von seinem Ruhme Vortheil ziehen wollten, in's größere Publikum ge-

*) Zu den frühern gehören: die Missa aus G dur, (ohne Credo,) die größere, aus C dur, (mit Credo,) beide, so viel ich weiß, noch ungedruckt; das Stabat mater, die sieben Worte des Erlösers, nach der ersten Bearbeitung, und das köstliche Salve Regina, mit obligater Orgel. Zu den spätern gehört die gesammte Folge großer Missen, in Partitur bei Breitkopf und Härtel gedruckt. Die kürzlich herausgegebene Missa aus Es dur, mit obligater Orgel, steht zwischen beiden und bildet den Uebergang.

kommen. Er selbst, in spätern Jahren, betrachtete sie blos als Vorübungen; und weit entfernt, sie zu schätzen, besaß er nicht einmal Abschriften von ihnen. In der That bringen sie auch nur wieder, was man damals fast überall hörte und am liebsten hören mochte; bringen es aber theils angenehmer eingekleidet, theils mit einzelnen Regungen und Wendungen eines originellen Geistes *). Nach seiner geistigen Emancipation überließ er sich dem, wohin zunächst es ihn zog und wovon sein Leben, fast stets auf Reisen, ihn überführt hatte, es werde am meisten gewünscht, mache auch die vortheilhaftesten Eindrücke: das war aber geistvolle, brillante und zugleich gründlich ausgearbeitete Instrumentalmusik. Für den Gesang unsrer Fächer schrieb er zwar auch, doch nur auf besondere Anforderungen oder für besondere Zwecke; und dabei auch bediente er sich der Instrumente — für jene Zeit — reich und über=

*) Er war zur Komposition der frühesten als Knabe von seinem Vater hingeleitet und bei ihrer Ausarbeitung wahrscheinlich von diesem unterstützt: den Vater aber kennen wir Alle als einen verständigen Mann und achtbaren Techniker und Praktiker; weiter gingen jedoch seine Fähigkeiten und wohl auch seine Einsichten nicht.

reich. Wir können diesen Abschnitt seiner kurzen Lebenszeit bestimmen: ungefähr von seinem achtzehnten bis in sein achtundzwanzigstes Jahr. Diese seine Kirchenstücke sind nicht zahlreich und trefflich: letztes jedoch nur als Musik überhaupt, nicht als Kirchenmusik, und noch weniger als Kirchenmusik über eben diese Texteswort *). Bald darauf lernte er die, für dies Fach so große frühere Vorzeit näher kennen; auch hatte wohl das Leben selbst mit so manchen wichtigen Erfahrungen, äußern und innern, in seinem Gemüth nicht Weniges umgestaltet und ihn für Werke jener Zeit empfänglicher gemacht. Vornehmlich begann er Sebastian Bach zu bewundern: aber Händel'n bewunderte und liebte er — Händel'n vor Allen. Wer ihn und Händel'n kennt, wird das fast nothwendig finden. Ihn studirte er mit allem Eifer; bearbeitete, wie bekannt, einige seiner größten Werke für van Swieten, um ihnen Eingang zu

*) Unter diesen Stücken zeichnen sich aus: einige sogenannte Hymnen — eigentlich Offertorien oder Gradualen; einige ähnliche Chöre u. dgl., und vor allen die zwei weit und breit ausgeführten Litaneien. Die große Missa, aus welcher er später, sie neu überarbeitend, das kunstreiche Gelegenheitsstück, seinen Davide penitente, zusammenstellete, ist als Uebergang in seine letzte Zeit zu betrachten.

verschaffen; schrieb, ohne irgend eine Absicht, außer, diesen Styl in die Gewalt zu bekommen, Mancherlei — wovon erst nach seinem Tode Einiges zum Vorschein gekommen ist ꝛc. Jetzt, nach so vielfältigen Studien, wozu er, zwischen einer erstaunlichen Summe ganz verschiedenartiger, großer, unvergänglicher Werke, die Zeit sich selbst abstehlen müssen — jetzt wollte er seine kaum erhörten Kunstkräfte der Kirche zuwenden; es hatte sogar sich endlich die erwünschteste Gelegenheit gefunden, wo dies ihm möglich und zum Beruf ward: da war, leider, seine Lebenskraft erschöpft und er schied von der Erde, ehe er noch sein erstes, so groß gedachtes, so tief empfundenes Kirchenwerk, das Requiem, vollenden können. — Beethoven schrieb für die Kirche nur zwei Missen; für den Konzertgesang, außer einzelnen opermäßigen Stücken: das Oratorium: Christus am Oelberge *). Letztes besteht aus sehr disparaten Theilen, von denen nur einzelne des großen Meisters wahrhaft würdig sind. Von jenen

*) Es ist dies eigentlich nur der erste Theil eines Passionsoratoriums, aber so sehr in die Breite ausgesponnen, daß er kein Ende mehr absah und die Arbeit liegen ließ. Er schrieb es in frühen männlichen Jahren.

Missen bezeichnet die eine die erste, die andere die letzte Station seiner höhern künstlerischen Laufbahn. Die erste *) deutet noch einigermaßen auf einen Vorgänger — nämlich auf Joseph Haydn; doch zeigt sich überall der geistreiche, selbstständige, innige Meister: die zweite steht in ihrer Art ganz allein und abgesondert da, wie Beethoven selbst in seinen letzten Jahren. Sie ist ein tiefer, aber auch dunkler und nur für den Bergmann erfreulicher Schacht von größtem Umfang, voll gewaltsam gesprengter, versteinter Reichthümer. Eine Summe ganz eigenthümlicher Erfindungen, ein fast unablässig loderndes Feuer, wunderbare, zum Theil höchstfremdartige Kombinationen: aber auch leidenschaftliche Stimmung und Verstimmung, hartnäckige Verschmähung jedes Maßes und gewaltsame Anwendung jedes Mittels, selbst wenn es der eigentlichen Bestimmung der Gattung ganz entgegen wäre ꝛc. Ich weiß nicht, wie das Werk auf Andere einwirkt: ich aber, so oft ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunen und betrübt zurücklegen müssen.

An die beiden erstgenannten großen Meister

*) Sie ist bekannter, mit deutschen Textesworten in drei Hymnen zertheilt, und also auch gedruckt.

schlossen mehr oder weniger, in den hier besprochenen Fächern der Tonkunst, treffliche Künstler sich an, welche noch unter uns leben, hochgeschätzt und häufig benutzt in ihren Werken, und keineswegs nur Nachahmer, sondern Freunde und Gefährten Haydn's und Mozarts zu nennen; besonders Joseph Eybler, Nepomuk Hummel und Friedrich Schneider. Einige Wenige haben uns auch in einzelnen Werken die schöne Zeit der Italiener der vorigen zwei Perioden, doch nach deutscher Art, wiederzubringen gesucht; was am trefflichsten dem Maximilian Stadler in seinen Psalmen für kleine gesellige Zirkel gelungen sein dürfte. —

Von Italien während dieser Periode ist, wo man nicht von der Oper oder einzelnen Virtuosen spricht, nichts zu sagen.

Faustina Hasse.

Der würdige Mann, der meine Kindheit zur Tonkunst leitete, meiner Jugend freundlich mittheilte, was in dieser Kunst mitgetheilt werden kann und ich aufzunehmen vermochte; der späterhin, und noch als heiterer, lebensmuthiger Greis, mein Freund war — Johann Friedrich Doles, hatte in seiner frühesten Zeit als Sänger an den glänzenden Festen Theil genommen, die der Musik vom letzten der sächsischen Könige von Polen in Dresden gefeiert wurden. Die Fürstin dieser Feste, und besonders der berühmten, damals wahrhaft großen Oper — Faustina Hasse, hatte den erwachenden Jüngling zuerst zu dem Bewußt-

sein gebracht, er besitze Gefühl für weibliche Vorzüge. Er blickte zu ihr hinauf, wie zur Sonne, die, selbst vielleicht kalt und dunkel, allesdurchdringende Strahlen verbreitet, und, Jedes erhellend, Jedes mit warmem Leben erfüllend, von Jedem Huldigung empfängt, ohne davon Kunde zu nehmen. Er durfte sie betrachten in ihrem Glanze, sie empfinden und bewundern in ihren Wirkungen; er durfte sich ihr näher träumen, indem er sein Leben derselben Göttin weihete, welche Faustinen zu einer ihrer Oberpriesterinnen erkoren hatte. Späterhin, als Mann, hatte er Gelegenheit und Fassung, sie ruhig zu beobachten: da verblich die Glorie um ihr Haupt, verwandelte sich aber in einen sehr schönen Schleier, so daß er auch als Greis nie ohne Begeisterung und Jugendfeuer von der seltenen Frau sprechen konnte. Mehr um ihn, als um mich zu befriedigen, ließ ich mir dann oft von dieser Juno-Faustina erzählen, und es liegt nicht an ihm, wenn nicht ihr wohlgetroffenes Bild in vollem Leben vor meiner Seele schwebt.

Als ich vor Jahren zum erstenmal in das Pastellzimmer der Dresdner Gallerie trat, wo die interessantesten Weiber vom Hofe der Auguste, meistens durch die Kunst der Rosalva, möglichst im Frühling blühen, erinnerte ich mich je-

ner bedeutenden Frau, und dessen, was ich von ihr wußte —

Ist die Hasse unter diesen Weibern? fragte ich meinen Gefährten, den alten, schweizerischkernhaften Riedel.

Ja freilich!

Zeigen Sie mir sie nicht: ich will versuchen, sie aufzufinden.

Ich suchte: endlich fielen meine Augen auf ein Portrait, das mich festhielt und an die Worte des Prinzen Lessings vom Bilde der Orsina erinnerte: O ich kenne sie, diese stolze, höhnische Miene — und wie es dort weiter heißt.

Das ist die Hasse, sagte ich; oder ich bin schlecht unterrichtet.

Sie haben Recht, es ist die Hasse, antwortete Riedel. —

Die Wiederholung dessen, was ich von ihr wußte, machte mir nun Vergnügen: vielleicht vermag ich's, einen Theil desselben dem Leser zuzuwenden, zumal da ich ihm Einiges erzählen kann, was öffentlich niemals bekannt geworden ist. Hierunter möchte vielleicht schon folgender, in diese Vorrede gehörende Zug sein.

Die talentvolle Rosalva hatte die meisten Schönheiten jenes Hofs schon gemalt; man

wünschte, daß auch Faustina ihr sitzen möchte: diese verschmähete es immer — Ich will von keinem Weibe gemalt sein! sagte sie. Die Maler an Augusts Hofe waren ihr aber auch nicht recht. Endlich, nicht mehr in jungen Jahren, gab sie der Künstlerin nach. Fast alle Weiber hatten sich irgend einen poetischen Charakter geben lassen: die eine ließ sich als Flora, die andere als Muse u. dergl. aufführen — Als was wünschen Sie dargestellt zu sein? fragte die Rosalva. Als was! — erwiederte jene: als Faustina Hasse! — Und so ward sie nur ein Kopf.

Faustina Bordoni, nachherige Hasse, war zu Venedig im Jahr 1700 geboren. In ihrer nicht gemeinen und wohlhabenden Familie erhielt sie von früher Kindheit an eine möglichst gute, wenigstens die feinste Erziehung. Schon in dem Kinde keimte ein ausgezeichnetes Talent für die Tonkunst empor, und gar bald erweckte dies Talent überall Aufmerksamkeit, selbst in jenem Vaterlande musikalischer Talente. Die Aeltern ließen sie nun für eine Laufbahn bilden, auf welcher damals mehr als je Bedeutsamkeit, Ruhm und Gewinn zu fin=

den war: man erzog sie für den dramatischen Gesang. Faustina bekam die vortrefflichsten Lehrer. Selbst der, auch als Komponist berühmte Benedetto Marcello war darunter. Nach der gründlichen und strengen Leitung derselben bereitete sie sich, mit größtem Eifer und doch ohne Hastigkeit, auf jene Laufbahn vor; unter der schmeichelnden Leitung ihrer geheimern Neigungen aber auch auf ein lyrisches Leben in anderm Sinne. Das erste Theater ihrer Vaterstadt drang mit den anständigsten Erbietungen in sie und in die Aeltern, daß sie schon jetzt in einigen bedeutenden Kinderrollen auftreten möchte: Faustina war durchaus nicht, dahin zu bringen; sie wollte gefaßt die Zeit abwarten, wo die Knospe eigene Kraft gesammlet haben würde, die verdeckende Hülle zu durchbrechen und in blendendem Purpur sich der Sonne zuzuwenden.

Nicht eher, als in ihrem sechzehnten Jahre trat Faustina zum erstenmale öffentlich auf — aber da auch gleich als Heldin in einer heroischen Oper. Vielleicht hat Venedig nie ein glänzenderes Debüt gesehen. Ihre jugendliche Schönheit eroberte die Herzen: ihr vortrefflicher Gesang, unterstützt durch ein edles Spiel, sicherte ihr die Eroberung. Man übersah' um ihretwillen, was

man bis dahin verherrlicht hatte — wenigstens that es die Jugend Venedigs: bei ihr hatte Faustina keine Nebenbuhlerin. Nur Ein Kennerohr war unzufrieden, und setzte sie, wo nicht in Hinsicht auf Stimme, doch in Hinsicht auf Kunst und Erfahrenheit, der bisherigen ersten Sängerin nach; und dies Kennerohr war — ihr eigenes. Du kannst dich mit ihr nicht messen, sagte sie zu sich selbst; du mußt sie verdunkeln!

Sie trat geraume Zeit nicht wieder auf; wählte in der Stille die damals neue, freiere und affektvollere Singweise des Bernacchi, wendete den unermüdlichsten Fleiß auf sie, und auf das von der Rivalin meist vernachlässigte Recitativ; zeigte sich nun erst dem Publikum wieder, und als eine ganz neue Gestalt: da errang sie nun einen Sieg, mit welchem sie selbst zufrieden war. Diese von ihr gewählte Gesangsart wurde nun die herrschende, bald darauf die einzige.

Häusliche Verhältnisse, ihre von Kindheit an gehegte Sehnsucht, die Welt zu sehen, und die erwachende Ahnung, sie gehöre an einen Hof, machten, daß sie bald von Venedig weg, in das damals noch glänzende Florenz ging. Ihr Auftreten war Fortsetzung ihres Triumphs in der Vaterstadt. Sonnette regneten auf sie herab, Denk=

münzen ließ man auf sie schlagen, die vornehmste florentinische Jugend lag zu ihren Füßen: sie nahm das alles auf mit Wohlgefallen, doch als Gebühr, als verstehe sich's von selbst; hielt ihre Anbeter, und die vornehmsten besonders, in wohlabgemessener Entfernung, und beglückte sie nur durch ihre Kunst und ihre bezaubernden geselligen Vorzüge.

Ich weiß nicht, was ihr auch diesen reizenden Aufenthalt nach einigen Jahren verleidete. Vielleicht war es nur das: Neapel war gesunken; was ihr vom übrigen Italien anziehend erschien, glaubte sie zu kennen; seiner Huldigungen war sie gewohnt: sie wünschte ihren Ruhm auch unter andere Nationen verbreitet und sich von ihnen verherrlicht zu sehn. Nicht unerwünscht kam ihr daher ein Ruf nach Wien, und die funfzehntausend Gulden jährlichen Gehalts mochten ihr auch nicht unerwünscht kommen. Doch begnügte sie sich mit diesen nur unter manchem Vorbehalt, wodurch sie sich dem Publikum selten machen konnte. Sie war vierundzwanzig Jahr alt, als sie nach Wien kam. Man pries ihre Kunst, man huldigte ihrer Schönheit: Faustina gefiel Allen, aber nicht sich selbst; es gab Gegenparteien, und selbst der Enthusiasmus ihrer Freunde war deutscher Enthusiasmus: er brannte, gleich einer entzündeten Ei=

che, in ruhigem, anhaltendem Feuer, nicht wie in Italien, gleich dem Vesuv dieses Landes, in wilden Ausbrüchen. Faustina mochte sich daran nicht gewöhnen, wurde verstimmt, und ging nach London, im Vertrauen auf die viel gerühmte kühne Kräftigkeit der Insulaner.

In London gab es eben gewaltig viel Lärmen, und gewaltig viel Guineen. Durch eine ungeheuere Subscription hatte man die große Nationaloper auf dem Haymarket zu Stande gebracht. Der musikliebende König, als erster Subscribent, hatte ihr Ansehen, der große Händel, als Direktor, Werth verschafft. Der Zulauf, und der Jubel, ein neues glänzendes Nationalinstitut begründet zu haben, war so groß, daß es fast gewöhnlich wurde, Ohnmächtige oder Verwundete aus den Vorstellungen zu tragen. — Die gleichfalls treffliche italienische Oper daselbst, deren Direktor Buononcini war, sah' sich gezwungen, alle Kräfte aufzubieten, um der englischen die Wage zu halten. Buononcini entzückte durch Anmuth und süße Melodieen den feinern, Händel entzündete durch Kraft und gewaltige Harmonieen den körnigern Theil des Publikums: Händel siegte. Buononcini nahm den größten Sänger der damaligen Welt, den nachherigen Herzog Farinelli,

unter seine Gesellschaft: Händel setzte diesem den vortrefflichen Senesino und die reizende Cuzzoni, schlechthin der Engel genannt *), entgegen: Händel siegte. Buononcini trieb zwei Italienerinnen auf, die an Vorzügen der Cuzzoni wenig nachgaben; Händel ließ Faustinen auftreten: Händel siegte.

Wodurch nun aber zwei Weiber, wie Faustina und die Cuzzoni, friedlich neben einander halten? und wie ihre Parteien im Publikum? Das überstieg menschliche Kraft, und brachte selbst den eisernen Händel zur Verzweiflung. Mit seiner durchgreifenden Derbheit trieb er zwar jede dieser Damen einzeln in die Enge, brachte es aber

*) Es giebt aber gute und böse Engel. Unbeschreiblich reizend, als Weib und Künstlerin, war die Cuzzoni; aber der verwünschteste weibliche Tollkopf war sie auch. Nur an Händel fand sie ihren Mann, denn der lief im Nothfall noch wilder Sturm. Sie ist dieselbe, welche der kolossale Händel einmal zum Fenster herabwerfen wollte, weil sie eine seiner Arien zu singen sich aus Laune weigerte. Madame, oh Madame, schrie Händel, und hielt die Frau, wie Herkules den feuerschnaubenden Cacus, hoch in die Luft — je sais bien, que vous êtes une véritable Diablesse; mais je vous ferai savoir — moi! moi! — que je suis Beelzebub, le chef des Diables! —

endlich dahin, daß sie, die nie einig waren, es doch dann wurden, wann es gegen ihn ging. Die schöne Welt von London war in zwei Hälften glatt durchgeschnitten: in Cuzzoniten und Faustinianer. Die ersten begnügten sich nicht damit, ihrer Göttin den Vorzug einzuräumen: sie wollten die Göttin der zweiten vernichten. Diese thaten ein Gleiches. Die Gemeinen schlugen, nach englischer Weise, mit Fäusten drein; die Feinern forderten sich, vornehm, auf Degen und Pistolen. An die Spitzen der Kämpfenden stellten sich endlich zwei Prinzen. Der junge Herzog von Bedford reisete dem Sohne des Herzogs von Orleans selbst über den Kanal nach, und brachte triumphirend auf der Spitze seines Degens den Beweis zurück, sein Gegner sei ein Prinz von — Geblüt, und Faustina der eigentliche, wahre Engel. Dieser Handel hatte zu viel Aufsehn erregt: der Hof mußte sich drein legen, und die Nationaloper ging zu Grunde. Sie würde unter solchen Umständen auch zu Grunde gegangen sein, wenn sich der Hof nicht drein gelegt hätte.

Faustina verließ London nach dem kurzen Aufenthalte von noch nicht vollen zwei Jahren, und verließ es, ungeachtet aller Fehden ihr zu Ehren, und aller Guineen ihr zum Vortheil, mit lebhaf-

tem Widerwillen gegen England. Nicht Einer, sagte sie noch spät in Dresden — nicht Einer von denen, die mir ihr Gold boten und sich um mich rauften, hat Sinn gehabt für irgend etwas, das ich mir selbst zum Verdienst anrechne. Man lärmte um meinetwillen, weil man eben nichts anderes hatte, und doch lärmen wollte.

Des unruhig wechselnden Lebens überdrüssig; unvermögend, die Ueberzeugung länger abzuweisen, es gebe für das Weib nur Ein stetigdauerhaftes, zulängliches Glück — kehrte sie in ihre Vaterstadt zurück, und lebte da einige Zeit in anständiger Zurückgezogenheit. Oeffentlich trat sie nicht auf, sondern gewährte nur engen, auserlesenen Zirkeln den Genuß ihrer Talente.

Sie hörte in diesen Zirkeln viel Angenehmes von einem jungen, schönen, talentvollen und achtungswürdigen Sachsen, der, seine Kunstbildung zu vollenden, sich nach Neapel an den ehrenvollen Greis, Scarlatti, gewendet, dessen Liebling und dann die Freude der feinsten Welt daselbst geworden, nun hier in Venedig sei, bescheiden jedes öffentliche Hervortreten vermeide, empfohlen von Scarlatti für Kirchen und Theater stillhin arbeite und nur selten Andere, als seine Bekannten, durch bezaubernden Gesang, durch geistreiches Klavier=

spiel, und auch durch manche geniale und feurige Komposition erfreue. **Il Sassone! Il caro Sassone!** wiederholten besonders die Damen unaufhörlich. Man sagte Faustinen, auch sie müsse nothwendig ihn kennen lernen. Sie ließ sich's gefallen. Man lud eine Gesellschaft, und ihn unter dieser. Bescheiden, wie ein Deutscher, und im einfachsten Aufzuge, wie ein Mann, der innern Werth kennet und besitzt, erschien er: durch Beides in dem geräusch- und prachtvollen Venedig sonderbar abstechend. Vom Schimmer der Gesellschaft geblendet, hielt er sich möglichst zurück, bis man ihn an's Klavier führte. Er begann; seine Phantasie erhob ihn über die einengende, vornehme Umgebung; er schien ganz ein Anderer zu werden; er spielte und sang zum Entzücken. In sich und seine Kunst versunken, bemerkte er wenig, was um ihn her vorging; am wenigsten, wie die glänzende Faustina festgebannt neben seinem Stuhle stand, und wie alle Gefühle, die er in Tönen aussprach, von ihrem ausdrucksvollen Gesicht wiederstrahlten. Er beschloß; sie sagte kein Wort, aber sie fuhr mit dem Entschluß nach Hause: dieser H a s s e wird dein Gemal, oder keiner! —

Und er wurd' es, und sein Glück — was nun die Welt so nennet — war auf immer ge-

gründet. Man stellte ihn an als Kapellmeister am großen Theater: eine sorgenfreie Lage, die Liebe und sein königliches Weib begeisterten ihn; er lieferte Werke, die seinen Ruf bis in sein Vaterland verbreiten mußten.

König August von Polen und Kurfürst von Sachsen, der so gern um sich versammlete, was Künstler war und als Künstler Aufsehen machte, berief ihn zu gleichem Amte und seine Gattin als erste Hof= und Opernsängerin nach Dresden. Beiden wurde ein großer Gehalt angeboten. Faustina, die den jungen Gemal gern verherrlicht sehen wollte, die wohl auch des zurückgezogenen Lebens überdrüssig zu werden anfing, und der vielleicht insgeheim selbst nach so manchem gelüstete, was ihr an jenem Hofe der Freude und des feinern Genusses zu Theil werden könnte: Faustina ermunterte den Gatten, dem Rufe zu folgen; und er war ihr so gänzlich ergeben, daß alle sein Thun von ihren Wünschen abhing. So gingen sie 1731 nach Dresden. Ein ausgezeichneter Empfang und der ehrenvolleste, immer zunehmende Beifall von Seiten des Hofs, wie des Publikums, überzeugten beide, hier sei ihr Platz und hier müsse ihre Heimath bleiben.

Allzuglänzendes Sonnenlicht verkündigt Unge=

witter. Es fand sich für Faustinen auch, was im Kontrakte nicht stipulirt war. Der Kampf des bessern, aber früh schon gebrochenen Willens mit alle dem, was ihm ein üppiger Hof entgegensetzte, war zu ungleich — Man ließ den guten, lieben Hasse wieder nach Italien reisen, und sieben Jahre daselbst verweilen — —

Sieben Jahre, eine Ewigkeit für das Glück und die Herrschaft einer fürstlichen Geliebten, waren vorbei, und nun änderte sich, was sich bei tausend schönen Weibern weit früher hätte ändern müssen. Faustina selbst zog sich aus jenen Verhältnissen zurück, ehe sie ganz die Macht verloren, dieselben, hätte sie gewollt, noch länger zu erhalten. Sie klagte nie, auch mit keinem Blick; sie änderte nichts in dem, was Andern in die Augen fiel; sie blieb geachtet, gefürchtet sogar, auch wo man sie nicht mehr liebte: Alles schien wie vorher, und nur ihre Neigung erkaltet. Jetzt gedachte sie endlich mit edlerer Theilnahme, und bald sogar mit inniger Sehnsucht, des lang entbehrten, nicht glücklichen Reisenden. Sie bat ihn herzlich, sie bat ihn dringend, zurückzukommen: er kam zurück. Sie wußte seinen Empfang auf das sorgsamste vorzubereiten: alles erwies ihm Achtung und geneigtes Entgegenkommen; er wurde

in auszeichnende und erwünschte Thätigkeit gesetzt, wurde für seine Arbeiten mit Beifall, Gunst und Ruhm belohnt, und auch sein häusliches Leben hatte die äußern Merkmale schöner Familienverhältnisse.

Ob es glücklich war? — Antwortet Einem das Herz, antwortet ihm die Ehre nicht, hat er aber ein geübtes Auge: so verweise ich ihn an Hasse's, nach allgemeinem Zeugniß aufs vollkommenste getroffenes Bildniß von dem trefflichen Mengs in der Dresdner Sammlung Miniaturgemälde. Er wird finden, daß Hasse in seinem ganzen Gesicht, besonders auch im Auge des schwärmerisch genießenden Musikers, und über ihm, Züge hat, die deutlich aussagen: dieser Mann ist insgeheim nicht glücklich; Züge, die ganz etwas anders sind, als der Ausdruck jener nie ganz befriedigten Sehnsucht, nie ganz gestillten Trauer in dem Herzen des wahren Dichters oder Künstlers. Daß aber Hasse durch seine Gattin in der Weise und dem Grade glücklich war, als sie ihn nun machen konnte: das läßt sich leicht denken. Er schrieb die glänzendsten Rollen seiner Opern für sie und nahm innigen Antheil an der Bezauberung, in welcher sie das Publikum noch lange erhielt: sie war ihm erkenntlich. Sie hatte den

äußern Anstand nie verletzt, behandelte nun das Ehrgefühl und die zartere Sinnesart des Gemals mit Schonung und Delikatesse, verschaffte seinen Arbeiten durch Aufbietung all' ihres Kunstvermögens fortdauernden Glanz: er war ihr erkenntlich. Blickte sie dann auch zuweilen umher mit einem

Ast ego, quae Divûm incedo regina Jovisque

Et soror et conjux. —

so war er der erste, der anerkannte, wie sich ihr Stolz auf wahres Verdienst gründe, und ihr huldigte; grübelte er zuweilen über Vergangenes und auch über manches Drückende seiner gegenwärtigen Verhältnisse: wie leicht vermochte solch eine Frau die Wolken zu zerstreuen oder wenigstens ihn zu bewegen, daß er auch das Angenehme ihrer Bildung und Färbung nicht unerkannt, nicht ungenossen ließ. Je weiter beide in Jahren und Erfahrungen fortrückten, jemehr sich beider Phantasie kühlte, beider Leidenschaftlichkeit milderte; jemehr die gegenseitige Achtung zurückkehrte und die Vergangenheit verdeckte, die freundliche Gewohnheit sie einander näher brachte, ihre Herzen, auch in den kleinern Wünschen, aufschloß: desto mehr, desto werther, desto unentbehrlicher wurden sie einander, bis endlich in späterm Alter und anständiger Ruhe

der Freund die Freundin, die Freundin den Freund wirklich sehr glücklich machte.

Diese Ruhe wurde ihnen und dem gedrückten Sachsenlande zugleich zu Theil, als der siebenjährige Krieg sein Ende erreichte. Die nur allzunöthige Einschränkung des Hofs setzte sie, wie die meisten bisherigen Günstlinge, außer Thätigkeit. Sie genossen aber eines beträchtlichen Gehalts, gingen eine Zeitlang nach Wien, und beschlossen ihre Tage in Faustinens Vaterstadt. —

Der Charakter dieser bedeutenden und in gar manche wichtige Dinge tiefer, als die Staatsgeschichte bemerken wird, eingreifenden Frau geht großentheils, wie mich dünkt, schon aus dieser kurzen Erzählung der Begebenheiten ihres Lebens hervor. Stolz, begründet auf große Naturgaben und auf errungene, wahre Vorzüge; lebhafte Sinnlichkeit, im Zaume gehalten von unwandelbarem Sinn für Anstand, äußere Ehre und Würde; Eifersucht, erzeugt durch Gefühl von Ueberlegenheit und Kraft des Geistes, und keine Beschränkung duldend, außer der freiwilligen; drückende Herrschbegier gegen die, welche ihr von irgend einer Seite gefährlich werden wollten, ohne ihr wirklich überlegen zu sein; Treue, bis zur Aufopferung alles eigenen Vortheils, gegen die, welche sich ihre Ach=

tung und vertrautere Freundschaft zu erwerben gewußt — ja zuweilen selbst kecke Verwegenheit, welche die ganze Gegenwart aufs Spiel setzt, zu deren Gunsten; großer und umfassender Verstand, in seltenem Gegengewicht mit Energie des Temperaments und Gluth der Einbildungskraft; periodische Geneigtheit zu Verirrungen, mehr aus Neugier, Laune und Lüsternheit, als aus Trieb, aber selbst bei diesen ein wahrhaft vornehmer, ein adeliger Geist: dies charakterisirte sie, als Weib.

Einige dieser Züge, die aus jenem allgemeinern Bericht nicht unmittelbar hervorgehen, mögen durch folgende Anekdoten deutlich und erwiesen werden.

Bald nach Faustinens Zurückkunft aus London in ihre Vaterstadt wendete sich ein junger Virtuos an sie, der hernach sehr berühmt ward, damals aber durch Unglücksfälle in die hülfloseste Armuth versetzt war. Sie wurde durch sein Schicksal und noch mehr durch seine Verzweiflung gerührt. Ich helfe Ihnen! entschied sie kurz und bestimmt. Der Unglückliche war zu oft getäuscht worden, als daß er hätte wagen sollen, ihrem Worte ganz zu glauben. Zutrauen oder Entfernung — verlangte Faustina beleidigt. Ich empfehle Sie den hiesigen ersten Häusern. Sie dür-

sen nicht Unterstützung nehmen: das erniedrigte Sie, und darum Andere anzugehen, gäbe diesen eine Art Recht zu Ansprüchen gegen mich. Aber man soll Sie hören und belohnen. — Sie schrieb kurze Empfehlungen, gab sie ihm, und verlangte den Erfolg sogleich zu erfahren. Ihr Stolz hatte sie betrogen: die Vornehmen nahmen ihre Anforderungen als Zudringlichkeiten auf; sie waren ohnehin mit der Künstlerin, die ihren Launen nicht diente, nicht immer zufrieden; der Unglückliche fand überall ein höfliches Ablehnen. Er kam und brachte diesen Bescheid. Faustina war bei der Toilette und schmückte sich eben zu einem Feste. Sie hörte ernsthaft zu, schwieg eine Weile und band dann ruhig die diamantnen Armbänder los, sie dem Erschrockenen reichend: Nehmen Sie! ich habe versprochen Ihnen zu helfen! es ist keine Unterstützung, es ist das gutgemeinte Geschenk einer Kunstverwandten. — —

König August unterhielt sich einstmals — nach jenen sieben Jahren — während der Oper, in welcher Faustina sang, mit einer interessanten polnischen Fürstin, sehr angelegentlich. Faustinens Feuerblick von der Bühne herüber bemerkte es: sie fühlte als Künstlerin und Weib sich verwundet. Sie zähmte den Schmerz, sang und

spielte in ruhiger Würde vollkommen, wie zuvor, bis sie (als Zenobia) im Recitativ die Worte zu sprechen bekam: „Schweigt, ich befehl' es" — und Faustina sprach sie, ohne nur einen halben Blick von den Mitspielenden zu verwenden, mit solcher Hoheit, daß jenes Gespräch augenblicklich stockte und während der ganzen Oper nicht wieder in Gang kommen konnte.

Die allmächtige Hofpartei, die den weichlich gütigen und sorglos zutraulichen August in der unseligen Täuschung zu erhalten wußte, in seinem Lande lebe man so froh und behaglich, wie an seinem Hofe, war durch ein kühnes Wagstück eines edlen Engländers, so unerwartet, wie durch einen Donner vom heitersten Himmel, aufgeschreckt; der König bebte vor Unruhe — etwa zwei Stunden. So geheim der Streich vorbereitet, so tödtlich er geführt war, so gut alles vor den Lauschern verdeckt schien: so schnell flog doch der lähmende, elektrische Schlag durch Alle, die näher oder ferner an jener Kette hielten. Auch Faustina erfuhr augenblicklich, was vorgehe, und besprach sich eben mit ihrem Gatten darüber, als ihr ein Billet vom regierenden Minister Brühl zukam: sie möchte alle ihre Zaubereien in der heutigen Oper aufbieten. Adolph, rief sie ihrem

Mann' in Begeisterung zu: Adolph, ich singe heute gar nicht! Hasse trat erschrocken zurück. Unsre Herrlichkeit hier kann darüber zu Grunde gehen, fuhr sie fort; aber wir werden beitragen, tausend Klagende zu trösten. Dann nimmt die ganze Welt uns auf. — Alles Zureden des ängstlichern Mannes war vergebens, sie blieb bei ihrem Vorsatze, bis sie nach einigen Stunden erfuhr, der Ausländer sei für einen Getäuschten erklärt, die von ihm unmittelbar der Person des Königs überreichten Papiere seien vernichtet, er selbst habe sogleich die Stadt verlassen, und alles sei wieder im alten Geleise. Da sang sie; und Alles blieb auch im alten Geleise. — —

Als Sängerin war sie nicht ganz das, was man heutiges Tages groß nennt, weil man durch lange Gewöhnung an Virtuosenschimmer fast den Begriff von Größe in der Gesangskunst verloren hat: aber sie war, was man zu jeder, auch zu unsrer Zeit vortrefflich nennen und als überwältigend empfinden würde. Was sie leistete, leistete sie ganz vollkommen; sie besaß Einsicht, Maaß und Besonnenheit genug, nichts zu versuchen, nichts zu wagen, wovon sie nicht sicher wußte, es werde ihr unübertrefflich gelingen. Ihre Stimme war mehr voll, als stark, mehr nachdrücklich,

als hell — der eindringendste, hinreißendste Mezzo-Sopran. Der Umfang derselben überstieg kaum die zwei Oktaven vom ungestrichnen bis zweigestrichnen B; letzteres, so wie noch etwa einen Ton der Höhe, gab sie schon ungern an, weil sie sich durchaus nichts abzwang. Sie verachtete alle Künsteleien, die der Seele nichts sagen, und nichts bewirken, als einen augenblicklichen Reiz des äußern Sinnes, oder das gemeine Vergnügen, das man fühlt, wenn ein kecker Seiltänzer nach gefährlichstem Luftsprung den Hals nicht gebrochen hat. Aber jene Töne standen ihr auch zu Gebote, wie sie nur irgend dem musterhaftesten Instrumentisten zu Gebote stehen. Vollkommene Gleichheit, vollkommene Reinheit, vollkommener Wohllaut, mochten sie aufs Leiseste oder Stärkste angegeben werden, mochten sie ausklingen in so langgehaltenen Noten, daß sie eine schwächere Brust verletzt haben würden, oder zu den raschesten, wie zu den zartesten Wendungen verbraucht werden, je nachdem es der Schreibart und dem Charakter des Ganzen, oder der Kunst und Absicht des Komponisten, oder auch der Stimmung des Augenblicks am angemessensten war; aufstrebende oder herab sich senkende Uebergänge durch Theile eines halben Tons, für die die Kunst-

sprache noch keine Benennungen hat, eben so, wie die entlegensten, überraschendsten Sprünge: alles dies hatte sie sich durch unablässigen Fleiß, von Kindheit angefangen und täglich fortgesetzt, in größter Vollkommenheit zu eigen gemacht; alles dies schien in seiner Vollendung ihr ein leichtes Spiel, und ließ in dem Zuhörer keine Ahnung von der ungeheuern Schwierigkeit aufkommen, die ihn in dem schönen Genusse gestört hätte. — Ihr Allegro war feurig und glänzend, ihr Andante hinreißend: Adagio, wie man es damals schrieb, sang sie ungern, nicht aus Unfähigkeit, sondern aus Stolz, nicht weichlich zu erscheinen. Ihr Gedächtniß war das zuverlässigste, und ihre gründlichen Kenntnisse setzten sie in den Stand, durch stets neue und stets passende Veränderungen selbst stets neu zu bleiben. Dabei sprach sie die Worte, nicht nur im Recitativ, sondern auch in der Arie, so deutlich aus, daß sie selbst in den entfernteren Plätzen der größten Theater von Europa, wo sie auftrat, aufs vollkommenste verstanden werden konnte.

Aber alle diese Vorzüge wurden noch weit mehr dadurch gehoben, daß sie zugleich eine vortreffliche Schauspielerin war. Heldinnen nicht nur, wo sie sich mehr ihrer Individualität überlassen durfte, sondern auch edle Liebhaberinnen

stellte sie meisterhaft dar, und begeisterte ihren Freund, Metastasio, zu diesen Charakteren öfter, als er sie. Dagegen schmälte sie diesen aus, daß er seine in Zärtlichkeit zerfließenden oder geziert naiven Weiber nicht eben so herzlich verachte, wie sie selbst es that. Im Ganzen war ihre Darstellungsweise — um es kurz zu sagen — die französische, aber aus den besten Zeiten der französischen Tragödie, worüber uns die, Faustinen in vielem Betracht ähnliche Clairon gar manches Interessante zu sagen gewußt hat: sie spielte aber mit weit mehr Gemüth und weniger Geschraubtheit, als die Französinnen. Ihr feiner Sinn für alles Schöne und auch für alles Schickliche, ihre gute Erziehung, ihr Umgang mit den gebildetsten, oft auch mit den vornehmsten Personen, ihre immer rege Beobachtung, der edle Anstand, die einnehmenden Sitten, die ihr zur Natur geworden waren: dies Alles erleichterte ihr, in jenen Fächern wahrhaft groß und nie moneton zu sein.

Allerdings trug auch ihre von der Natur so sorgsam gebildete, hohe Gestalt viel dazu bei, jene Vorzüge überall geltend zu machen. Sie war von königlichem Wuchs; alle Theile nicht nur für sich schön, sondern auch in seltner Uebereinstimmung

zu einander. Ihre Gesichtsbildung wàr nicht reizend, noch weniger fein: aber würdevolle, ja auffallende, und doch nicht zurückscheuchende Formen, und bestimmte, starke, doch jedes Ausdrucks fähige Züge, gaben auch dieser einen großen Styl; und die offenblickenden, leuchtenden, aber keineswegs verscheuchenden Augen, in deren schwarze Tiefe, wer es durfte, noch wunderbarer einzudringen glaubte, als sie in ihn ergriffen, jedes Herz und entzündeten eine edle Begeisterung — keine gemeine, sinnliche Lebendigkeit — bei Allen, die nicht dieser allein fähig waren. —

Noch in den siebenziger Jahren, als sie sich längst in Stille und Häuslichkeit zurückgezogen hatte, war sie eine schöne Matrone. Im Umgang flößte sie damals Achtung, Ernst und Anstand ein, ohne daß sie darum aufgehört hätte eine feine, muntere Gesellschafterin zu sein, die auch in weißen Locken noch entzücken konnte, besonders wenn sie erzählte, schilderte — oder spöttelte. Sie erwartete ihr langsam nahendes Ende mit Fassung und Ruhe. Sie starb mit fast eben so vielem Anstand, als sie so oft auf der Bühne gestorben war.

Karl Philipp Emanuel Bach.

Joseph Haydn sprach in der heitern Unbefangenheit und kindlichen Zutraulichkeit seiner spätern Lebensjahre nicht ungern von seinen Erfahrungen als Mensch und Künstler, und es zeigte sich dabei — was sich bei nicht Wenigen in hohem Alter zeigt — daß ihm seine frühe Vergangenheit deutlicher war und lebendiger vorschwebte, als die mittlere und wohl auch die kürzlich verlebte. Von den Jahren seiner Kindheit wußte er nicht viel zu berichten: sie waren allzueinfach und seine gesammten Verhältnisse allzubeschränkt, um zur Unterhaltung auslangenden Stoff zu bieten; doch bei seiner Jugend und bei den frühen männlichen Jahren verweilte er gern: letztere aber waren eben die Jahre seiner höheren Kunstausbildung. Fragte man ihn, wer eben darin, und zwar im Poetischen seiner

Kunst, so wie in der Entwickelung und Feststellung seines ihm eigenthümlichen Kunstcharakters, seine Lehrer oder Führer gewesen wären: so kam seine Antwort auf Folgendes hinaus. Eigentliche Lehrer habe ich darin nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Komposition. In dieser habe ich Andere mehr gehört, als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen. Sollte ich aber angeben, welche von den vorzüglichen Meistern mich in meinen jungen Jahren ganz besonders eingenommen hatten und darum vielleicht von dem meisten Einfluß auf mich gewesen sind: so müßte ich nennen — in der Gesangsmusik, Gaßmann, in der Instrumentalmusik, Emanuel Bach, mit seinen Klaviersachen aller Art. Die letzten spielte ich mir selbst zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, beson=

ders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte: und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen *). — Hiermit hat der gute Vater Haydn nun zwar nichts entdeckt, was einsichtsvolle Kenner seiner und der Genannten Werke aus ihnen selbst nicht vermuthet hätten: aber er hat ihre Vermuthungen bestätigt und ihnen Autorität gegeben; auch — ohne sich in feine Distinktionen einzulassen, was nirgend seine Sache war — den Gegenstand in einem allgemeinern, höhern, geistigern Sinne genommen, als die Kritiker, die diesen und ihre Meinung darüber öffentlich ausgesprochen haben. Mir aber giebt Haydn mit seinem Geständniß Veranlassung, unsre Zeit nochmals an den vortrefflichen Emanuel zu erinnern **). Mir erscheint dies als schuldige Gerechtigkeit gegen

*) Derselben Aeußerungen der Sache nach werden sich ohne Zweifel die wenigen noch lebenden vertrauten Freunde Haydns in Wien, z. B. Abt Stadler, Smeska u. A. erinnern. Auch jener Freund Haydns, der bald nach seinem Tode uns mit der Lebensgeschichte desselben erfreuete, Hr. v. Griesinger, erwähnt Aehnliches aus Haydns Munde.

**) Es ist schon einigemal kurz und in besondern Beziehungen geschehen; z. B. in diesem Buche, 3ter Band, Seite 6 u. folgg.

ihn und als nicht nutzlos für sie. Unsre Zeit läßt nämlich seinen Namen zwar unter den verdienstvollen Tonkünstlern mitfortlaufen: bekümmert sich aber weiter um ihn und seine Werke nicht im Geringsten. So darf ich auch von den sehr Wenigen, die in dieser Hinsicht außer der Zeit sind, Entschuldigung erwarten, wenn ich die Geschichte seines Lebens, ungeachtet sie in mehreren ihrer Hauptmomente schon von Andern dargestellt ist, hier nochmals und ausführlicher erzähle, auch damit meine Ansichten von seinen Hauptwerken, besonders von denen, die unsrer, wie jeder Zeit von Wichtigkeit bleiben sollten, verbinde. Ich darf diese Entschuldigung um so mehr erwarten, da ich in den Stand gesetzt bin, nicht Weniges über den Meister selbst, gewisse Momente seines Lebens und manche seiner Angelegenheiten, beizubringen, was noch niemals öffentlich ausgesprochen worden ist, und doch von Interesse, Manchem wohl auch von Nutzen sein kann. — Meine Quellen sind: ein zwar kurzer, doch bestimmter Abriß der Geschichte des öffentlichen Künstlerlebens Emanuel Bachs, mit einer (etwas flüchtigen) Uebersicht seiner, bis dahin erschienenen Werke, welchen Abriß er selbst um das Jahr 1770, mithin etwa achtzehn Jahre vor seinem Tode, für seinen Freund,

Bode, verfaßt hat und welcher von diesem in den dritten Theil seiner Uebersetzung der musikalischen Reise Burney's eingeschaltet worden ist *). Reichlicher bin ich unterstützt durch mündliche Mittheilungen von vollkommen unterrichteten und in jeder Hinsicht stimmfähigen Männern, welche auf längere oder kürzere Zeit mit Bach freundschaftlich verbunden gelebt haben: von Doles, seinem Vertrauten auf der Schule und Universität, über seine Jugend; von Reichardt, über seinen Aufenthalt in Berlin und seine früheren Jahre in Hamburg; von Oeser und Hiller, über dieselben und seine spätere Lebenszeit.

Karl Philipp Emanuel Bach, geboren 1714 zu Weimar, wo sein Vater Sebastian als Konzertmeister und Kompositeur für die Schloßkirche in herzoglichen Diensten stand, war unter den eilf Söhnen, die, neben neun Töchtern, dem Vater geboren wurden, der zweite. Er zeigte von frühester Kindheit an einen offenen Kopf, viel

*) Aus diesem Aufsatze vornehmlich hat auch Gerber, im Tonkünstlerlexikon, geschöpft.

Lebhaftigkeit des gesammten Wesens und musikalisches Talent. Dies Talent zeigten alle Söhne Sebastians, die ihm nicht frühe, bevor über sie zu urtheilen, hinwegstarben. Auch jener Sohn des Schmerzes und der Betrübniß, dessen ich nirgends öffentlich gedacht finde — auch David, der von frühester Lebenszeit an blödsinnige, zeigte es. Alles Bemühens ungeachtet, konnte dieser nie dahin gebracht werden, nur erträglich lesen und schreiben zu lernen, riß aber, in Musik ganz ununterrichtet, außer in kleinen Handgriffen, die man wiederholt ihm vormachte, durch seine, zwar verworrenen, doch innigen Ausdrucks vollen, melancholischen Phantasieen auf dem Klaviere die Zuhörer — und wen wohl mehr, als den Vater — oft bis zu Thränen hin. Er starb vierzehn oder funfzehn Jahre alt. Sonderbar genug ist es, daß dagegen die Töchter, von denen aber nur drei bis zu den Jahren erwuchsen, wo über sie mit Sicherheit geurtheilt werden konnte — des musikalischen Talents gänzlich ermangelt haben sollen. Seinen ältesten Sohn, Friedemann, hatte der Vater seiner Kunst gewidmet: unsern Emanuel hingegen den Wissenschaften. „Du sollst auch Musik lernen, und von mir" — sagte er oftmals dem Knaben zu seinem Troste: „aber nicht

zu deinem Beruf, sondern zu deiner Freude. Es giebt keine schönere Freude, als in meiner Kunst. Aber die Welt braucht auch andere tüchtige Männer; und ein solcher sollst du mir in einem andern Fache werden." — Die beste und auch die bequemste Vorbereitung des Knaben auf seinen wissenschaftlichen Beruf fand sich von selbst, als der Vater 1723 zum Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen und Kantor an der Thomasschule zu Leipzig berufen ward. Emanuel machte, obschon mehr nothgedrungen, als aus Neigung, doch nicht ohne Fleiß, den gewöhnlichen Kursus auf dieser Schule, und nicht ungern zeigte selbst in späten Lebensjahren der Mann noch das günstige Zeugniß vor, das er über seine wissenschaftlichen Bestrebungen bei seinem Abgange von der Schule auf die Universität vom Rektor erhalten hatte; denn dieser Rektor war kein geringerer Mann, als Joh. Aug. Ernesti. Der Vater hatte in dieser Zeit treulich Wort gehalten — er hielt immer treulich Wort; er hatte den Sohn zugleich zu einem wohlunterrichteten Musiker und meisterhaften Klavierspieler herangebildet; auch hatte er ihn, auf sein Bitten, stets an den Gesangübungen der Thomaner Antheil nehmen lassen. Sonst haben wir aus diesen frühen Jahren Emanuels nur Eins

noch kürzlich zu berichten, was mehr den Menschen als den Künstler angeht. Er litt von klein an, wie nicht wenige Knaben behenden Geistes und Körpers, an der Sucht, Andere muthwillig zu necken. Nun giebt es gegen diese Maladie keine bessere Kur, als die Mitgliedschaft an so einem Gymnasium: aber die Mittel, die zu dieser Kur die jungen Leute gegen einander anzuwenden pflegen, sind nicht selten bitter und aufreizend genug; sie und ihre Folgen machten sogar dem Vater, besonders, wiefern er zugleich Schullehrer war, manche Noth, und auch die immer mehr empordringende Vorliebe des Sohns zur Musik, die ihm seinen Lieblingsplan zu zerreißen drohte, war keineswegs nach seinem Sinn. Ja sogar in der Musik selbst brachte Emanuel in reifern Jünglingsjahren den ehrwürdigen, allmählig alternden Mann gewissermaßen in Verlegenheit und in einen Widerspruch mit sich selbst. Der junge Mensch hatte nicht nur die kunstreiche Theorie seines Vaters nach und nach sich zu eigen gemacht, sondern war auch, wie schon erwähnt, in dessen Virtuosität, und ganz besonders in der äußerst netten, stets vollkommen deutlichen und präzisen Vortragsart desselben, nicht im Geringsten zurückgeblieben: nun wendete er aber Eines wie

das Andere auf eine von der väterlichen ganz abweichende Weise an — auf eine Weise, die in der musikalischen Welt noch kein Bürgerrecht erlangt hatte und wovon sich auch noch nicht absehen ließ, wohin sie führen würde. Wie aber der treffliche Sebastian die erstangeführten Mißverhältnisse durch sein großes Ansehen und seine strenge Würde bei dem Sohne sowohl als bei den Kommilitonen auszugleichen gewußt: so beruhigte er sich auch über dies zweite Mißverhältniß durch den Gedanken, daß sein Emanuel die Kunst ja nur als Liebhaber treiben würde; daß doch auch in diesen seinen abschweifenden Sonderbarkeiten Geist und Seele sei, und daß man um so mehr ihn seinen eigenen Weg einschlagen lassen müsse, da ja doch nur eine, aus dem innersten Wesen entsprungene Musik, wäre sie auch sonst kaum statthaft, volle Freude gewähre; und auf solche Freude sei es ja mit ihr bei seinem Emanuel blos abgesehen.

Der Sohn hatte sich entschlossen, Jurisprudenz zu studiren. Er that auch in dieser Wissenschaft wenigstens das Nöthigste: allein die Vorneigung zur Tonkunst, genährt — wie sich nicht vermeiden ließ — von den Beschäftigungen des Vaters und den Uebungen oder öffentlichen Auf=

führungen der ehemaligen Schulfreunde, trat immer von Neuem und immer herrschender hervor: da entschied sich der Vater, um ihr diese Nahrung abzuschneiden, ihn nach zwei Jahren auf die Universität zu Frankfurt an der Oder zu senden und da seinen Kursus vollenden zu lassen. In Frankfurt gab es allerdings fast gar Nichts von Musik: aber welcher fremde Wille oder welche ungünstige Lage hält den Genius zurück und verhindert sein Hindurchbrechen? Emanuel fand unter den Mitstudirenden wenigstens Einzelne, die gute Stimmen und einige musikalische Vorkenntnisse oder ein wenig Geübtheit auf einem Instrumente besaßen. Mit diesen verband er sich zu gemeinschaftlichen Uebungen und Ausführungen. Da er die Freunde aber erst allmälig weiter heranbilden und einüben, da er für ihre noch schwachen Fähigkeiten und noch wenig bedeutenden Bedürfnisse selbst schreiben mußte: so zog ihn dies in nicht weniger, sondern in weit mehr Beschäftigung mit Musik, als er in Leipzig sich verstattet hatte; es gab ihm aber auch die ersten Erfahrungen und Fertigkeiten — es gab ihm eine praktische Schule für einen künftigen Musiklehrer und Musikdirektor. Da es ihm hiermit vollkommen gelang, wollte er aber auch ein solcher werden;

ein geübter Komponist und Virtuos auf dem Klavier war er schon. Zwar vollendete er seinen akademischen Kursus, und da der Vater in Leipzig Gelegenheit gefunden hatte, mit einer vornehmen und reichen Familie aus Liefland, deren ältester Sohn in Leipzig studirte und nun bald eine Reise durch Frankreich, Italien und England machen sollte, bekannt zu werden und seinen Emanuel zum Führer des jungen Reisenden zu empfehlen — eine Empfehlung, die von den Aeltern dankbar angenommen worden war: so hätte unser Frankfurter schwerlich ausweichen dürfen, wäre ihm nicht eben da der Ruf vom preußischen Kronprinzen, dem nachherigen König Friedrich II., gekommen, so daß er nun selbstständig, auch der Unterstützung des Vaters nicht mehr bedürftig, seinen Entschluß erklären und jene sehr vortheilhafte Anerbietung ausschlagen konnte.

So vortheilhaft, wie diese, war Bachs Anstellung Anfangs nicht: Friedrich II., als Kronprinz, besaß selbst nicht viel; so konnte er auch denen, die sich ihm widmeten, nicht viel geben. Das machte Bach'n nicht im Geringsten unzufrieden. Konnte er doch nun seinen Neigungen leben und war der innern Beunruhigungen, die aus seiner bisherigen zweigestaltigen Lage entsprun-

gen waren, erledigt. Ueberdies war diese seine Anstellung wenigstens ehrenvoll; denn nicht nur, daß es zwischen dem königlichen Vater und Sohne dahin gekommen war, daß, wer sich für den Letzten in irgend einer Weise öffentlich entschied, dadurch schon am Orte ein günstiges Vorurtheil, besonders für seinen Geist, erreichte: so waren auch die Augen aller an Preußen theilnehmenden Personen auf den geist- und talentreichen, muthigen und standhaften Prinzen gerichtet, so daß es einem jungen Manne, wie Bach, wohl zu vergeben und nicht einmal ganz grundlos war, wenn er sich einbildete, es müsse Etwas von seines Gebieters Ruhme auch auf ihn herüberstrahlen und ihn im Widerscheine vortheilhaft hervortreten lassen. — Sein Geschäft bei dem Prinzen war zunächst, dessen Flötenspiel auf dem Flügel zu begleiten. Dies war aber kein Leichtes; denn bekanntlich besaß Friedrich zwar einen sehr schönen Ton, auch für jene Zeit ziemliche Fertigkeit auf dem Instrumente: aber von Natur wenig Taktgefühl und noch weniger Neigung, sich dieses mühsam anzubilden. Im Allegro behandelte er die vorgeschriebenen Noten ungefähr so, wie später die Mannschaft seiner zusammengewürfelten Freibataillons: nur vorwärts! falle, was fällt! und im

Adagio, das eigentlich seine Liebe war und, was Ausdruck betraf, oft meisterlich von ihm ausgeführt wurde, überließ er sich ganz frei seinen Empfindungen; der Akkompagnist mochte zusehn, wie er angemessen mit fortkam, und wollte er Beifall einerndten, so durfte er sich auch nicht merken lassen, daß dies schwer sei. Bach'n, als er nur erst des Prinzen Art beobachtet hatte, wurde dies auch nicht schwer: er hatte mithin nichts zu verbergen und der Beifall war ihm gewiß. Eine Folge davon war, daß, als Friedrich (1740) die Regierung antrat, er ihn mit ansehnlichem Gehalt als Kammermusikus und ersten Cembalisten in seine Dienste nahm. Bachs Geschäft ward dadurch erweitert: aber das Wesentlichste davon, eben jene Begleitung des Königs in seinen Uebungen und Privatkonzerten, blieb dasselbe. Der König war und blieb gegen ihn auch derselbe und vollkommen zufrieden, besonders seit der Künstler, nun gar nicht mehr durch des Königs besondere Vortragsart gestört, in seiner Begleitung immer freier und melodiöser ward, auch nicht selten Etwas von künstlichen Nachahmungen und kontrapunktischer Stellung in den einfachen Quanzischen Kompositionen anbrachte. Das hat Er gut gemacht! bekam er dann wohl am Schlusse eines

Satzes von seinem Könige zu vernehmen: das Höchste, was dieser den Meistern in seinem Dienste zu vernehmen gab. So flossen die Jahre hin: aber gegen die Zeit des Ausbruchs des siebenjährigen Krieges nahm Bachs Zufriedenheit ab, und während der Dauer desselben hörte sie fast ganz auf. König Friedrich schätzte in seinen Tonkünstlern das Talent und die Geschicklichkeit: sie selbst aber — kaum in früher Zeit seinen Lehrer, Quanz, in späterer, Graun ausgenommen: sie selbst — wie gar viele wahrhaft vorzügliche Männer anderer Fächer in seiner Nähe — schätzte er nicht; und da er, wie in großen Dingen eisenfest und sich selbst gleich, so in kleinen oder von ihm klein geachteten, oft launenhaft und sich selbst ungleich war: so bekamen seine Musiker, auch die besten, (andere vorzügliche Männer gleichfalls) jenen Mangel an wahrer Werthschätzung und diese seine Folgen nicht selten, mitunter auch schwer zu empfinden. Während des siebenjährigen Krieges und der Abwesenheit des Königs von seiner Residenz wurden die Gehalte der zu seinem Hofstaate gerechneten Personen, mithin auch Bachs, anfänglich langsam, dann theilweise, endlich gar nicht gezahlt, und es hatte nicht den Anschein, als würden auch nach dem Frieden von den erschöpften Kassen

die starken Reste nachgetragen werden. Endlich — und das mochte wohl am meisten zur Versäuerung der Stimmung Bachs und zur Unzufriedenheit mit seiner Lage beitragen — hatte sich in dieser höchsternsten, sorgenvollen Zeit die Liebe des Königs zur Tonkunst sehr gemindert; und da sie weder durch das eigene Flötenspiel, das er allmählig aufgab *), noch durch Theilnahme an den großen Opern und ähnlichen Aufführungen, neu angefrischt und genährt wurde: so verschwand sie fast gänzlich. Auch die ehedem so pünktlich gehaltenen und von ihm selbst so eifrig geförderten Privatkonzerte Friedrichs fanden selten noch Statt, und meistens wohnte ihnen der König in bemerkbarer Zerstreutheit oder Gleichgültigkeit bei. Mußte dies für alle Musiker, die bisher mit Stolz und Freude daran theilgenommen, niederschlagend sein: wie vielmehr für Bach, der eben in den Jahren

*) Der König hatte mehrere der vordern Zähne verloren und wurde dadurch genöthigt, die Flöte, welche fast ein halbes Jahrhundert seine treue Gefährtin und aufheiternde Freundin, besonders in einsamen Stunden der Sorge oder des Unmuths gewesen war, von sich zu legen. Er that es mit Schmerz; und das um so mehr, da es in dieselbe Zeit fiel, wo ihm Graun, sein Liebling in der Gesangskomposition und im Gesange selbst, durch den Tod entrissen worden war.

seiner größten Kraft, Regsamkeit, Kunstthätigkeit und auch in der Fülle eines noch frisch blühenden, nicht schon gewohnten und gleichsam abgebrauchten Ruhms stand. Sein Mißbehagen wurde noch erhöhet durch eine gewisse Eigenheit des Königs, nach welcher alle Musiker pünktlich und in der vorgeschriebenen Kleidung an allen den Tagen und während aller der Stunden, wo nach altem Gebrauch hätte Konzert gegeben werden **können**, im Vorzimmer gegenwärtig sein und gänzlich unbeschäftigt seine Befehle, die gemeiniglich außenblieben, erwarten mußten; denn niemals ward ein eingestelltes Konzert abgesagt. Da kam nun unserm Meister ein Ruf nach Hamburg als Musikdirektor der Hauptkirche (1767) sehr erwünscht. Der Ruf war vortheilhaft: er war auch ehrend. Hamburg, seit geraumer Zeit im Besitz ausgezeichneter Tonkünstler *), war auch damals noch in nicht unbegründetem Rufe vorzüglicher Bildung für Musik: und überdies hatte die Stelle, welche Bach'n zugedacht war, bisher der sehr achtbare und

*) **Reinhard Keyser** hatte die erste, ursprünglich deutsche Oper von Bedeutung hier gestiftet und lange erhalten; **Händel** in frühen Lebensjahren hier seine ersten Versuche als Direktor und Opernkomponist gemacht u. s. w.

berühmte Telemann innen gehabt. Bach kam um seine Entlassung bittend beim Könige ein: dieser durchstrich die Bitte einigemal. Als aber Bach es wagte, als Motiv anzugeben, daß der König seiner Dienste nicht mehr bedürfe: so antwortete er: „Wenn Er glaubt, dort Nutzen zu schaffen, so geh' Er." Des Königs Schwester, die Prinzessin Amalie, als erklärte Gönnerin der Tonkunst bekannt, gab ihm bei seinem Abschiede den Titel als ihrem Kapellmeister.

Fand nun auch Bach in Hamburg von Seiten des Publikums, nachdem der erste Enthusiasmus verraucht, nicht mehr alles das, was der Ruf versprochen hatte — Telemann hatte in spätern Lebensjahren es sich bequemer gemacht und der, nach beendetem siebenjährigen Kriege so überaus zunehmende Handelsverkehr der Hamburger zog ihre Neigungen nach ganz andern Seiten hin: so erfreuete sich doch der Meister allgemeiner Achtung daselbst und einer nicht wenig belebten Wirksamkeit; und als auch diese am Orte selbst nach und nach beschränkter und weniger aufmunternd wurde: so fand er sie desto erwählter und konzentrirter in dem engern Kreise ausgezeichneter und wahrhaft, auch für Musik gebildeter Familien. Er selbst, nicht nur durch seine Talente und Kunst-

fertigkeiten, sondern auch durch seine Bildung im Allgemeinen, durch seine angenehmen Sitten, durch sein ganzes heiteres und frisches Wesen, sorgte dafür, daß die Häupter dieser Familien fast ohne Ausnahme zugleich seine Freunde wurden und blieben. So war es mit Büsch, Ebeling, Reimarus, Bode, Unzer u. A.; selbst mit dem sonst zurückgezogenen, gar nicht geselligen Klopstock stand er im besten Vernehmen. Dadurch und durch den immerwährenden Zufluß vorzüglicher Fremder aller Art, namentlich auch fremder Tonkünstler; durch seine Kunst selbst, durch Wohlstand und eine glückliche häusliche Lage — führte er ein zufriedenes, heiteres Leben: und das, im Ganzen genommen, bis an seinen Tod im Jahre 1788, dem vierundsiebenzigsten seines Lebens.

Einen Hauptmoment, wodurch sein glücklicher häuslicher Zustand geraume Zeit mehr oder weniger gestört wurde, glaube ich nicht übergehen zu dürfen, ungeachtet er auf seine künstlerische Existenz keinen bemerkbaren Einfluß gehabt hat. Bach besaß einen Sohn und eine Tochter. Keinem dieser Kinder schien besonderes musikalisches Talent zugetheilt, und so ward auch später jener ein Advokat und diese verblieb in gewöhnlichen häuslichen Verhältnissen. Schon in beträchtlich vor-

gerückten Jahren wurde ihm nun unerwartet und zu seiner großen Freude noch ein Sohn geboren. Dieser, rief er, wird doch endlich in meine Familie *) einschlagen! und in dieser getrosten Hoffnung nannte er ihn in der Taufe Sebastian, mehrmals den Freunden erklärend: in dem will ich der Welt einmal Alles hinterlassen, was ich von meinem großen Vater gelernt und dann selbst gefunden habe! — Der Knabe wuchs heran, nicht stark, vielmehr zart an Körper: aber belebt, für Geistiges empfänglich und regsam. Frühzeitig begriff er, was der Vater in seiner Kunst ihn lehrte: aber Neigung zu ihr wollte sich nicht blicken lassen. Der Vater hoffte dennoch und fuhr fort,

*) In der That: wie bekannt es sei, so will es doch stets, wird man daran erinnert, von neuem befremden, daß die Bachsche Familie, historisch-erweisbar und unwidersprechlich, schon in der Zeit, von welcher oben gesprochen wird, seit zweihundert Jahren ununterbrochen bedeutende und darunter, außer den zweien, hier oftgenannten, verschiedene wahrhaft große Tonkünstler in sich gefaßt hat. Noch jetzt, nach reichlichen dritthalbhundert Jahren, sind bekanntlich die achtbaren Musiker in ihr wenigstens nicht ausgestorben. Man hat den Bachs die Scarlatti in jener Hinsicht an die Seite setzen wollen: aber dies Haus erhielt sich nur durch drei Generationen und schon die dritte war künstlerisch schwach.

um so mehr, da der Sohn, sanft-freundlich und hingegeben, wie seine Natur war, fleißig sich zu eigen zu machen suchte, was er sollte: aber Neigung dazu und eigene, freie Thätigkeit darin ließen sich noch immer nicht spüren. Endlich erfuhr der Vater, daß der junge Mensch in allen seinen freien Stunden verstohlen — zeichnete; ja durch unablässigen Fleiß, ohne irgend eine Lehre und Anweisung, in Darstellung natürlicher, besonders landschaftlicher Gegenstände es schon ziemlich weit gebracht hatte. Er erstaunte: aber keinesweges freudig. Einige Verstimmtheit über die Verrückung seines langgehegten Lieblingsplans; Versuche, diesen doch vielleicht noch in's Werk zu richten: wer wollte ihm diese verdenken? Aber dabei blieb es nicht. Derselbe einsichtsvolle, wohlgesinnete, erfahrne Mann und sonst liebreiche Vater; derselbe, der in seiner Jugend in ähnlichem Falle, aber bei weitem erleichterter gewesen war und doch ihn so schwer empfunden, so beharrlich bekämpft hatte — wußte sich erst kaum zu fassen, und dann fuhr er auf lange Zeit fort dem Jüngling, was er liebte, nach aller Möglichkeit zu verkümmern und streng ihn zu dem zu nöthigen, was seiner Liebe entgegen war, und was bei solchem Verfahren ihm, als die Ursache seines Lei-

dens, nun sogar widerlich wurde. Der Sohn lernte endlich verzichten: er schlich aber ganz muth- und freudelos dahin. Selbst seine Gesundheit fing an zu leiden. Da endlich drangen die schon oft wiederholten Gegenvorstellungen der Hausfreunde hindurch und bewegten des Vaters Herz wenigstens zu folgenden Maaßregeln. Oeser, Direktor der Kunstakademie in Leipzig — noch jetzt in ehrendem Andenken als Maler, doch vielmehr als geistreicher, überaus erfinderischer und fertiger Zeichner fast aller Gegenstände, die sich irgend zeichnen lassen — kam nach Hamburg, eine Zeit lang da zu arbeiten. Bach wurde mit dem originellen, auch außer seiner Kunst ungemein interessanten Manne bekannt und theilte ihm jenes sein Verhältniß zu dem Sohne mit. Oeser, nachdem er dessen Versuche gesehen, entschied sogleich: Laßt ihn einen Maler werden! vertraut ihn mir an: ich will ihn ausbilden, daß ihr Freude an ihm haben sollt. Sebastian wurde ihm wirklich anvertraut, aber unter den Bedingungen: es darf ihm in der erwählten Kunst durchaus nichts leicht, vielmehr muß geraume Zeit ihm Alles schwer gemacht werden; man hat ihm auch überhaupt streng zu begegnen und keine der Annehmlichkeiten, die er im väterlichen Hause genießen können, zu ver-

statten. Dieser sagte zu; sei es nun im Ernste geschehen, oder nach einem gewissen Waidspruche, mit dem er sich bei hundert Dingen, die Andere in große Verlegenheit gesetzt hätten, gelassen und bequemlich hindurchhalf — nach dem Spruche: Das wird sich Alles von selbst finden! Es fand sich auch wirklich von selbst. Der junge Mensch, in Leipzig angekommen und eingerichtet, fühlte sich hochbeglückt, nun ohne Furcht von Morgen bis Abend zeichnen zu dürfen; verlangte gar nicht, daß es ihm leicht gemacht würde; versagte sich selbst jede Zerstreuung, und rechtfertigte so auch den Grundsatz des Vaters, aus welchem dieser so rauhe Anforderungen gemacht hatte; nämlich aus dem: „Ist Genie oder auch nur ausgezeichnetes Talent wirklich vorhanden: so läßt sich das durch Schwierigkeiten nicht unterdrücken; und ohne Genie und solch Talent ist ein Maler ein ärmlicher Knecht Aller, die ihm seinen Pinsel bezahlen, und ein solcher soll mir keiner meiner Söhne werden: vollends Er, der Sebastian heißt!“ — So kam es nun, daß der Jüngling, wenn auch erst nicht besonders schnelle, doch treffliche und um so sichrere Fortschritte machte, nicht sowohl als Maler im engern Sinne des Worts, aber als Zeichner und ganz vorzüglich als Landschaftzeichner. Er entwarf

seine Landschaften theils nach der Natur, (Ansichten,) theils, und noch weit vorzüglicher, blos nach genauen Studien derselben, aus seiner Phantasie und nach seinem tiefen Natur= und Kunstgefühl. Er ward Oesers und aller mit diesem verbundenen Kunstfreunde Liebling und wer Hauptwerke seiner spätern Zeit besitzt und in ihren Sinn und seine Darstellungsart eingeht — denn allerdings entfernte sich Bach von der Weise seines Meisters nicht sehr weit, außer durch strengeren Fleiß und durch einen höheren Schwung und kräftigeren Ausdruck der Ideen: dem werden seine Blätter gewiß lebenslang nicht nur Freude, sondern auch Belehrung gewähren *). — Dieser hatte ihm schon längst gerathen nach Italien zu gehen:

---

*) Um auch diesem achtungs= und liebenswerthen Künstler, so weit man meine Worte will Etwas gelten lassen, sein Recht im Andenken der Zeitgenossen zu verschaffen, setze ich hinzu: Sie sind nicht nachgesprochen, noch nachgeschrieben; (wer hätte denn auch jemals über ihn und seine Arbeiten öffentlich etwas Bestimmtes geäußert?) sie sind allein aus seinen Arbeiten geschöpft. Ich selbst besitze davon genug, um den gesammten Gang seines Künstlerthums zu belegen und besonders auch durch sein letztes großes Blatt in Leipzig und durch sein letztes noch größeres im Leben, welche beide mir zu eigen geworden, zu beweisen, was ich oben rühmend an ihm hervorgehoben habe.

der etwas weiche und unentschiedene junge Mann konnte sich nicht dazu entschließen. Endlich als Oeser in ihn drang, der Vater, längst ausgesöhnt, seine Einwilligung gab, machte er sich auf und ging nach Rom. Er stand im fünfundzwanzigsten Lebensjahre. Dort im Spätherbst angekommen, gab er sein ganzes hochbeglücktes Wesen den Kunstschätzen der Weltstadt und dann, mit frühem Eintritt der schönen Jahreszeit, der Fülle von Reizen ihrer Umgegenden hin. Durch jene gehoben, von diesen vollgesogen, stürzte er sich in ununterbrochene Arbeiten, ohne sich die geringste Erholung zu gönnen. Mit dem Sommer war aber auch, besonders in der Gegend der Stadt, wo er wohnte, die ungesunde Luft herangekommen. Die wenigen Bekannten, die er bis dahin gefunden, drangen in ihn, aufs Land zu gehen: er konnte sich nicht entschließen, bevor er mehreres Angefangene vollendet hätte, ward von einem Nervenfieber ergriffen und starb im angehenden sechsundzwanzigsten Lebensjahre. —

Nach dieser, das häusliche Glück Emanuel Bachs in ihrem Anfang und ihrem Ende störenden Zwischenbegebenheit, kehren wir zu ihm selbst zurück. Zu erzählen aber haben wir Nichts mehr von ihm. Seit er in Hamburg heimisch gewor=

den und eingewohnt war, hatte er, wie sich selbst, so sein Leben, festgestellt: wie er selbst und wie dies nun war, dabei blieb es bis an sein Ende. Kleine Unterbrechungen, besonders Reisen nach verschiedenen, nicht weit entlegenen Hauptstädten, hatten auf ihn weiter keinen Einfluß, als daß sie ihn erheiterten, seinen Ruhm auffrischten und allerlei Verbindungen zu Gunsten der Herausgabe seiner Werke anknüpften oder erneuerten. Solcher Notizen enthalten wir uns, und wenden uns zu dem Versuche, seinen Kunstcharakter aus seinen Werken näher zu bezeichnen, auch wohl da und dort nachzuweisen, wie es gekommen, daß er und daß sie eben so geworden sind, wie sie geworden.

Daß bei Emanuel Bach, wie bei einem Jeden, was wir Naturell zu nennen pflegen, die Grundursache von der Richtung war, welche seine höheren, geistigen Anlagen und Fähigkeiten erhielten: das braucht kaum erwähnt zu werden. Ein leichtes Blut, ein aufgeweckter, rasch umgreifender Sinn, ein Hang zu Muthwillen und wunderlichen Streichen, ein leichtaufgereiztes, darum oft wandelbares Wesen — alles das ohne Oberflächlichkeit, selbst ohne bemerkbaren Nachtheil für das Höhere und Tiefere in ihm: das ungefähr

war es, was ihn als erwachsenen Knaben und als Jüngling auszeichnete. Hierzu kam nun die schon angegebene Art musikalischer Ausbildung, die ihm sein Vater in dem Glauben gab, sie sei für seinen künftigen Beruf und das Glück seines Lebens die beste; eine Art der Ausbildung, die darauf hinauskam, daß sein Emanuel vor Allem ein ganz vollkommener Klavierspieler würde. Hierzu gehörte aber in damaliger Zeit nicht nur, daß er, wie jeder Virtuos, Alles, was für das Instrument Schätzenswerthes geschrieben wäre, leicht bezwingen und in der größten Vollendung ausführen könnte, sondern auch, daß er von der gesammten Theorie seiner Kunst den Inbegriff innenhätte, besonders aber alles, auf dichterisch-musikalische Erfindung und Ausarbeitung Anwendbare, gänzlich in die Gewalt bekäme; Letztes vorzüglich zum Behuf des freien Phantasirens, als des Gipfels des Klavierspiels für Geist und Herz, mithin auch für einen würdigen Genuß. Mit alle dem gelang es nun dem Vater an dem Jünglinge zu seiner großen Zufriedenheit. Eben dies vollkommene Instrumentenspiel neben jenen Kenntnissen und Fertigkeiten, besonders dies Hervorheben und fast tägliche Ueben des freien Improvisirens, erhielt nun aber den Geist des Soh-

nes nicht nur ganz frei von alle dem, was in der Musik jener Tage feststehende Manier genannt werden kann, sondern es verstattete auch jenem seinem Naturell und dem, was wir künstlerische Individualität nennen, einen entschiedenen Einfluß — erst auf sein freies Spiel, dann auch auf seine Kompositionen; einen weit entschiedenern Einfluß, als bis dahin an irgend einem bedeutenden Künstler zu bemerken gewesen; einen entschiedenern Einfluß auch, als die gelehrten gleichzeitigen Meister glaubten, ohne Nachtheil für ihre Kunst und deren Würde, zugestehen zu dürfen. So enthalten nun Emanuel Bachs Klavierstücke, besonders die, für das Klavier allein, neben vielen Vorzügen, welche die alte Schule lehrte — in wie weit sich diese mit der neuen Weise vereinigen lassen — ganz unbefangen und unumwunden den eigenen Geist und die eigene Gefühlsart des Urhebers; ja, sie bringen auch in Fülle unverkennbare Merkmale von jenem leichten, neckenden, leichtaufgereizten, wechselvollen und launigen Wesen desselben zum Vorschein. Je höher er in gereiften Jahren sich überhaupt stellen lernte, je höher lernte er auch diese Eigenheiten stellen; und da sie zunächst es waren, worin die Kenner (besonders in Deutschland und England) seine Originalität bewundernd

anerkannten: so befestigte er sich um so mehr in ihnen, breitete sie um so weiter aus, führte sie um so beharrlicher durch; und dies Alles mit einer Geistesfreiheit, Mannichfaltigkeit und Gewandheit, daß man nirgends an ein Absichtliches erinnert wird, sondern, wie wunderlich es auch nicht selten herauskomme, des Glaubens bleibt, es müsse nun einmal so oder gar nicht vorhanden sein. Und dies war es wohl auch eigentlich, was Vater Haydn meinte, wenn, weshalb und worin er ihn gewissermaßen als seinen Lehrer betrachtete: es war, um es kurz zu sagen, außer der Befreiung des Geistes von Allem, was in der bisherigen Musik feststehende Manier gewesen, die Herrschaft, oder doch das Bürgerrecht der individuellen Eigenthümlichkeiten und wechselnden Stimmungen des Meisters, wo nicht in seiner gesammten Kunst, doch in dem Instrumentenspiel und in den Kompositionen für Instrumente. — Will man das hier Gerühmte in Emanuel Bachs Klavierkompositionen nach seiner Vollkommenheit finden: so muß man die große Anzahl von Werken und Werkchen absondern, die er auf Bestellung der Verleger, mithin nach dem damals im Publikum herrschenden Geschmack, oder für hohe Personen, mithin nach ihren eigenen Bedürfnissen, oder zu ir-

gend einem besondern Behuf des Unterrichts, der Vorübung u. dergl. verfaßt hat; man muß sich an Werke halten, worin er sich selbst gab ohne Nebenrücksichten; sich selbst, wie er war, und wie er stets das Klavierspiel liebte und übte. So findet man ihn z. B. in der Reihe von Heften, „Sonaten und Phantasieen für Kenner und Liebhaber," in den großen Rondo's u. dergl. Man könnte sagen: hier ist jedes einzelne Stück gewissermaßen eine Art von Phantasie, nur der oder jener gemesseneren Form näher gebracht. Seine Trio's (meist für Pianoforte, Violine und Violonzell) — nämlich wieder die, „für Kenner und Liebhaber," wenn es auch nicht auf dem Titel steht — weichen von dieser Weise im Ganzen nicht weit ab: nur daß darin mehr Rücksicht auf das genaueste Zusammenspiel genommen ist, und daß sie mehr künstliche, kontrapunktische Verflechtungen und Fortführungen enthalten. Seine Konzerte, obschon berühmt in jener Zeit, können uns schwerlich noch gefallen und gar nicht mehr dienen; nicht nur weil das Klavierspiel seitdem so überaus erweitert, in Fertigkeit und Besiegung von Schwierigkeiten so unendlich gesteigert worden ist, sondern auch und vornehmlich, weil sie sämmtlich auf die Behandlung des Kielenflügels und die ganz

eigenthümliche, nicht sonderlich zu preisende Wirkung seines kurzen, hellen, pinkenden Tons berechnet sind *).

Aus den hier angeführten Eigenthümlichkeiten des Wesens und der Kompositionsart Bachs ließe sich unschwer vermuthen, wie seine Gesangskompositionen im Ganzen geartet sein müßten; und diese Vermuthungen würden, zwar nicht überall, doch größtentheils durch die Werke bestätiget werden. Der großen Freiheit, womit er spielte und für sein Instrument schrieb, legte die angemessene Behandlung der Texte einigen Zwang auf, dem er sich aber, als ein denkender und wahrhaft verständiger, auch außer seiner Kunst gebildeter Mann, durchaus nicht entschlug. Er suchte nicht über den Text zu herrschen, sondern über sich; und das ist ihm auch nicht selten vollkommen gelungen. Am meisten und offenbarsten ist es ihm

*) Es ist ein sonderbarer Irrthum, den wir in mehrern der neuesten Schriften über Musik zu lesen bekommen: Bach habe am liebsten und gewöhnlich Pianoforte gespielt. Dies Instrument war zwar erfunden, aber noch in so unvollkommenem Zustande, daß alle ächte Klavierspieler es vermieden, wo sie nur konnten. Bach spielte, wenn es von ihm abhing, durchaus nur Klavichord, und öffentlich auf dem Kielenflügel von zwei Manualen.

gelungen — theils in den Gattungen, die eine leichtere, individuellere Behandlung wirklich zulassen, theils in den Gattungen, wo er sich vorsätzlich an die schon vor seiner Zeit bestehenden Formen zu binden, nur aber sich in ihnen (wie das ja der Künstler soll) auf eigene Weise zu bewegen beflissen war. Von jenen führen wir nur an die besten seiner zahlreichen Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, oder für mehrere Singstimmen ohne Begleitung. Hier hielt er sich nahe an seine Dichter. Wo nun das, was diese aussprachen, seinem eigenen inneren Wesen nahe kam, oder doch nicht allzufern lag: da wurde auch seine Musik treffend und nicht selten ungemein schön. Da wir bei einigen großen Werken der zweiten Gattung hernach etwas länger verweilen werden: so führen wir hier aus ihr nur an sein vortreffliches „Heilig," um hinzusetzen zu können, daß es ihm in diesen seinen großen und ernsten Werken zuweilen eben so ging, wie seinem Freunde Oeser in den seinigen: die Besonderheit der Natur, der Witz, die Laune verführten ihn zuweilen, wie dies in der kurzen Einleitung zu jenem wahrhaft erhabenen Werke der Fall ist.

Sind nun seine Klavierkompositionen jetzt nicht im Geringsten mehr gesucht — was sie ehemals

in solchem Maaße waren, daß von manchen vier, fünf Auflagen veranstaltet werden mußten; sind sie sogar, außer etwa dem Namen nach, gänzlich vergessen: so liegt das wohl zunächst an folgenden zwei Ursachen. Eben weil seine Gedanken, seine Art, diese zu behandeln, und der reiche, höchst-mannichfaltige Ausdruck bei meist einfacher Schreib-art, so ganz besonders sind; weil eben darum in diesen seinen Klavierkompositionen auch auf die al-lerfeinste und mannichfaltigste Vortragsart bis ins Kleinste so viel gerechnet ist — muß Jeder, auch wenn er sonst noch so geübt, sich erst nach und nach mit ihnen vertraut machen, sie ihren Zwek-ken und den Intentionen des Meisters gemäß stu-diren und seine Spielart alle dem anbequemen lernen: das aber wollen nur Wenige, nicht blos bei diesem Meister, sondern bei jedem, der nicht gerade in der Mode ist oder sonst im Augenblick Aufsehen macht. — Sodann: die schönsten Ar-beiten Bachs sind, wie schon erwähnt, ganz ei-gentlich für das Klavichord geschrieben. Nun ist aber seit ungefähr vierzig Jahren das Pianoforte in seinem Bau allmälig immer mehr vervollkomm-net und zum alleinherrschenden Klavierinstrumente geworden, so daß von da an die Meister, wie nicht unbillig, auch zunächst für dies geschrieben

haben, und jetzt sämmtlich für das Klavichord so wenig als für den Kielenflügel schreiben. Damit nun, und durch die ungeheure Menge neuer Pianofortekompositionen, sind jene Bachschen Arbeiten erst zurückgedrängt, dann in Vergessenheit begraben worden. Ich sollte aber meinen, daß eben jetzt, wo eines Theils das Pianoforte zu einer Vollendung gebracht worden, daß auch die größten Feinheiten, obschon nicht in der dem Klavichord eigenthümlichen Weise, (mit Schwebung des Tons u. dgl.) doch mit guter Wirkung ausgeübt werden können; wo andern Theils die Zahl der Musikfreunde, welche die Erschöpftheit vieler, später gebräuchlich gewordenen Formen empfinden, für die, wenn auch zuweilen sonderbaren, doch wahrhaft ausgezeichneten Gestaltungen eigenthümlich fremdartiger Genien Sinn besitzen, und, auf höherer Stufe der Bildung überhaupt, von dem nun Gebräuchlichen, im Wesentlichen so oft Wiederkehrenden, sich hinwegsehnen, beträchtlich zuzunehmen anfängt: da, sollte ich meinen, wäre es eben an der Zeit, den trefflichen, wieder neugewordenen Bach je und je hervorzusuchen, sich durch ihn an Melodieen, an Ideen überhaupt, und beider origineller Behandlung zu bereichern, an der Freiheit seines Geistes und dem fast immer Heitern seiner

Stimmung sich zu erquicken, und durch genaue Ausübung seiner Hauptstücke sich geistig und mechanisch zu fördern. Daß manche seiner Figuren und Passagen, oder selbst ganze, blos füllende Zwischenphrasen, jetzt veraltet sind und nicht mehr gefallen können: das würde solche Spieler schwerlich stören, und ihre Zuhörer auch nicht; denn ihnen ist es ein Leichtes, dergleichen allenfalls mit Anderm, was unsrer Zeit mehr entspricht, aber dasselbe aussagt, zu vertauschen; auch manche Stelle, die für unsre Gewöhnung harmonisch zu leer klingt, auszufüllen. Jenes, was ich hier an Bachs Hauptstücken nach ihrer Wirkung gerühmt, können sie dann uns Allen gewähren; und ich müßte mich über unsre Tage, was Musik, und besonders Klaviermusik betrifft, sonderbar täuschen, oder eben jenes hier Angerühmte möchten wir in Wahrheit bedürfen.

Mit Freude und Dank haben ferner alle wahrhaft vorzüglichen, in der eigentlich deutschen Weise sich auszeichnenden Klavierspieler der großen Verdienste Bachs um eben dies Spiel und diese Weise zu gedenken; alle, auch selbst die von seinen Kompositionen gar nichts wissen. Er ist unser Aller Lehrer, indem er der Lehrer (mittelbar oder unmittelbar) unsrer Lehrer gewesen ist; denn von ihm

und von ihm allein, ging eben dies Spiel aus. Schon sein persönlicher Unterricht, sein unmittelbares Beispiel und sein großer Einfluß überhaupt wirkten hierzu nicht wenig; noch mehr seine, in jener Zeit durch ganz Europa verbreiteten, zahlreichen und für bestimmte Klassen der Lernenden geeigneten Kompositionen, die ihrer innern Beschaffenheit nach, wenn sie gefallen, ja wenn sie überhaupt nur Wirkung hervorbringen sollen, in jener Weise vorgetragen werden müssen, mithin zu ihr nöthigen: am allermeisten aber und am ausgebreitetsten wirkte Bach hierzu durch sein berühmtes Werk: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, mit Exempeln, Probestücken" u. s. w., in zwei Quartbänden, deren erster das Solospiel und was dqzu gehört, der zweite, alle Arten der Begleitung und was dahin zu rechnen, enthält. Jener erschien zuerst 1759, dieser 1762, in Berlin, und beide sind hernach noch oftmals gedruckt worden. Will man diesem Werke im Urtheil sein Recht widerfahren lassen: so darf man es nicht vergleichen mit dem, was jetzige große Klavierspieler wissen und vermögen, auch nicht mit dem, was die vorzüglichsten Lehrbücher neuester Zeit enthalten: man muß daran denken, daß es das allererste war, was zu diesem

den Grund legte, auch den Bau schon so weit fortführte, daß hernach an ihn mancher Flügel angesetzt, das Innere bequemer vertheilt und jeder Raum reicher ausgeziert werden konnte. Die jetzige Generation, ja schon größtentheils die vorige, ist in diesen Ansichten und Grundsätzen, in dieser Verfahrungs- und Ausführungsart herangewachsen; sie weiß von keiner andern und mag daher geneigt sein, zu glauben, es habe nie eine andre gegeben. Da irret sie aber gänzlich. Oder sollten wirklich noch Einzelne leben, welche wüßten — z. B. daß man vor Sebastian Bach Klavier eigentlich nur mit drei Fingern jeder Hand spielte? den Daumen und kleinen Finger fast einzig bei Oktaven anwendete? Sollten sie wissen, daß selbst die größten Meister und Lehrer in neuerer Zeit bei allem ihnen wahrhaft Eigenthümlichen — daß z. B. Mozart *), Clementi, Cramer,

*) Als Mozart wenige Jahre vor seinem Tode in Leipzig war, hatte er kurz vorher Hamburg und daselbst Bach'n, der damals schon in hohen Jahren stand, fleißig besucht, auch diesen auf seinem Silbermannischen Instrumente einigemal phantasiren gehört. Mozart wurde an einem musikalischen Abende bei Doles von diesem um sein Urtheil über Bachs Spiel — denn nur vom Spiel war eben die Rede — gefragt. Der Meister, nach seiner wienerisch-unumwundenen,

Hummel, Field u. s. w. im Wesentlichsten ihrer Lehre und Praxis wenigstens mittelbar von Bach ausgegangen sind, selbst wenn und wo sie sich dessen nicht deutlich bewußt geworden? daß — ich wiederhole: unbeschadet ihrer Eigenthümlichkeit — ihre Lehr= und Spielart eine überaus erweiterte, erhöhete, nach allen Richtungen, nur nicht des Ausdrucks, vervollkommnete Bachsche Lehr= und Spielart ist: dies aber in nichts mehr, als eben in dem, was bei Bach gänzlich neu und selbsterdacht, was auch in jenem Werke von ihm am Ausführlichsten und Vorzüglichsten bearbeitet wor=

---

treuherzigen Weise, antwortete: Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein ... (Er schien Letztes mit Beziehung zu sagen, die ich aber nicht verstand.) Mit dem, was er macht — fuhr Mozart fort — kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht — da steht ihm Keiner gleich. Mich hat er darum auch am liebsten auf der Orgel gehört, obgleich ich schon langeher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal über's andere an sich gedrückt, daß ich hätte schreien mögen. — Hieran schloß sich die lebhafteste, einmüthigste Bitte, Mozart möchte auch uns diesen Genuß gönnen; und er erfüllte sie den folgenden Nachmittag zu St. Thomas: eine der schönsten Erinnerungen meines ganzen Lebens!

den ist? Das ist aber: die mannichfaltigste, verschiedenartigste, höchstgenaue und bis ins Kleinste dringende Vollendung der Vortragsart und (Geist und Sinn allerdings vorausgesetzt) das größte Hülfsmittel dazu: eine vollkommene Applikatur und (wozu sie führt) eine gleichmäßige Uebung, Gewöhnung, Ausbildung aller Finger beider Hände *). — Schließlich sei es uns erlaubt, noch derjenigen Bachschen Werke bestimmter zu gedenken, von welchen wir glauben, daß sie auch in

*) Wenn wir das Obengerühmte dem Emanuel Bach zuschreiben: so ist damit nicht geleugnet, was er selbst nie leugnete, vielmehr oft und stets dankbar auch in seinen Schriften bekannte: daß er die Hauptgrundsätze seiner Spiel- und Lehrart, namentlich jene Genauigkeit des Vortrags und eine Applikatur, welche alle Finger beider Hände gleichmäßig übe und anwende, seinem Vater verdanke. Es ist aber eben so wenig zu verkennen, daß der Sohn dies Alles nicht nur in der Anwendung überaus erweiterte, verfeinerte und für die neuere Musik ausbildete, sondern daß er auch zuerst eine Summe Kompositionen lieferte, worin es seine vollkommene Anwendung fand; womit er in das Leben, nicht nur der Künstler und Virtuosen, sondern aller guten Klavierspieler und die dies werden wollten übertrug, was bis dahin nur eine Art Geheimgut der unmittelbar-Sebastian-Bachischen Schule gewesen war.

unsern Tagen, und Lesern, wie wir uns sie wünschen, theuer und nützlich werden können.

Von Stücken für das Klavier allein haben wir an die sechs Sammlungen von Sonaten, Rondos und Phantasieen „für Kenner und Liebhaber" schon oben erinnert. Neben ihnen glauben wir zunächst die „sechs Sonaten mit veränderten Reprisen, nebst einem Vorberichte von dem Verändern" (zuerst Berlin 1759, dann noch einigemal gedruckt) nennen zu dürfen; und auch die großen „Probestücke" zu dem angeführten theoretischen Werke, obschon zu bestimmten Zwecken gearbeitet, stehen zum Theil ihnen mit Ehren zur Seite. — Von seinen zahlreichen Liedersammlungen unternehmen wir nicht, einzelne unbedingt zu empfehlen: sie sind zu vermischt und zu ungleich; doch dürften die beiden Werkchen: „Melodieen zu Gellerts geistlichen Liedern" (Berlin 1759, und dann noch viermal gedruckt) und: „Cramers Psalmen" (Hamburg 1774) auch noch jetzt die reichste und schönste Ausbeute liefern. — Von seinen großen Gesangwerken verweisen wir nochmals auf das oben erwähnte zweichörige „Heilig," (Partitur: Hamburg 1779) das — jene kurze wunderliche Einleitung, die nicht weggelassen werden kann,

mit Nachsicht in den Kauf genommen — unbedenklich für eines der originellsten, erhabensten, kunstreichsten und — stark besetzt — wirkungsvollsten Werke der neueren Tonkunst erklärt werden darf. Gleich die erste Idee, die ihm zu Grunde liegt, ist groß und würdevoll. Der Meister trennt nämlich erst die hohe Feier der Engel und die demüthige der Völker und führt jede in dieser Trennung wechselnd fort: dann aber, wo die Himmlischen zu der prachtvollen Fuge: „Alle Lande sind seiner Ehren voll!" sich vereinigt und eine Zeit lang sich darin ergangen haben, läßt er das Menschengeschlecht, ohne alle Störung des Fortgangs der Fuge, sich erheben und höchstunerwartet mit den uralten Worten und ihrer uralten Kirchenmelodie hervorbrechen und immer, immer sie wiederholen: „Herr Gott, dich loben wir! Herr Gott, wir danken dir!" bis endlich alles in Einen jubelvollen Triumphgesang zusammenfließt. — Unter seinen Oratorien sollten die „Israeliten in der Wüste" nicht vergessen werden. (Partitur: Hamburg 1775.) Bach hat im Ganzen sich hier mehr, als in allen seinen Werken derselben Gattung, an den gemäßigten, aber edeln Styl jener Zeit gehalten: an den Hasse-Graun'schen; aber die Schwächen desselben — namentlich die über-

langen Arien und ihre, von der höhern Oper hergenommene Behandlungsart — geistvoll vermieden; auch alle Fugen beseitigt, als welche, seinem Urtheil nach, in Dramatisirtes (nicht blos in Dramen) nicht gehörten. Die Dichtung ist nicht übel: doch besser ausgeführt, als angelegt, indem der erste Theil fast alles Historische hinwegnimmt und der zweite kaum noch einige Handlung enthält; die Sprache zeigt sich einfach, aber gewählt und wohllautend. In der Musik der Chöre, so einfach diese fast sämmtlich sind, findet sich eine Fülle eigenthümlicher Ideen und kunstreicher Harmonie. Die Charaktere sind bestimmt und gut gezeichnet: nur (auf Veranlassung des Dichters) Moses für einen Heerführer und Gesetzgeber zu weich. Mehrere der Hauptstücke — wie gleich Anfangs die Klagen der vor Durst schmachtenden Israeliten, Moses Gebet um Hülfe, das Hervorbrechen und Fortströmen des Quells, die prophetische Verkündigung eines dereinstigen Retters in geistigem Hinschmachten: diese Stücke, gut ausgeführt, ohne tiefen und eben den rechten Eindruck zu hören, ist wohl unmöglich. — Genanntem Werke, dem Bach selbst kaum Gerechtigkeit genug widerfahren ließ, eben weil es in einer Schreibart abgefaßt war, deren sich auch Andere würdig

und effektreich bedienet hatten, setzte er später einige derselben Gattung entgegen, bei welchen dies gar nicht der Fall sein sollte und es auch nicht ward. Es gehören dahin: der „Morgengesang am Schöpfungstage" nach Klopstocks Ode, eine Passion und die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, nach Ramlers Dichtung. Hier sollte allein der eigentliche Emanuel Bach auftreten: aber der eigentliche Emanuel Bach war großer Klavierspieler und großer Komponist für das Klavier; es sollte das Individuellste in den Formen des Allgemeinen ausgeprägt werden. Kann diese Absicht jemals vollkommen erreicht werden? Wenigstens erreichte sie unser Meister nicht. Es enthalten diese Werke an eigenthümlichen, fremdartigen Gedanken, an kunstreichen Wendungen und Ausführungen, an ganz besonderer Behandlung des Gesanges und der Instrumente, eine bewundernswürdige Fülle, ja einen Ueberfluß: aber zum Theil eben darum, zum Theil jedoch auch nach jenem Spruche:

Man merkt die Absicht und man ist verstimmt —

haben sie sich wenig verbreitet; sprechen auch, wenn man sie hört, in der That nur hin und

wieder lebendig an. Sonach behaupten sie ein mehr historisches Interesse, als daß sie Beweise von alle dem gäben, was der Meister vermochte. Als Fundgruben für ganz eigene Ideen und Nebenwege der Ausführung dürften sie wohl auch Studirenden nützen können. Bach urtheilte, entschied und verfuhr in diesen seinen letzten Werken, wie Beethoven in den seinigen: er bereitete damit ihnen auch dasselbe Schicksal. So wenig ein Künstler, der es wirklich ist, den Vorneigungen und Liebhabereien der Zeitgenossen fröhnen, sich selbst und sein Besseres ihretwegen verleugnen soll: so soll er doch auch dem Guten, was die Zeit will, nicht pochend auf sein Vermögen schroff entgegentreten, und eigensinnig allein die Besonderheiten, die doch auch bei ihm nur Vorneigungen und Liebhabereien sind, durchsetzen wollen; vor Allem aber, ist er Musiker, nicht vergessen, daß seine Werke durch das Ohr eingehen müssen und dann erst weiter dringen können. Die Grenzen laufen allerdings in einander und schwer ists, sehr schwer, für den, der Beifall hat, nicht auf dieser, so wie für den, der Kraft hat, nicht auf jener Seite sie zu verletzen: darum schließen wir nicht mit jener Dissonanz in Bachs Künstlerleben, sondern mit der Bemerkung dieser Schwierigkeit, nach welcher das schöne Wort

auf beide jene herrlichen Männer Anwendung finden möge;

Es fehlt der Mensch, und darum hat er
Freunde!

Musik und Musiker in Wien.

Zwei Briefe, vom Jahre 1822.

I.

An Gottl. Christ. Härtel, in Leipzig.

Wien, den 28sten Junius 1822.

Sie irren, lieber H., wenn Sie irgend eine besondere Ursache voraussetzen, warum Sie, während Andere von mir Briefe über dies und das erhalten haben, ohne Nachricht über hiesige Musik geblieben sind. Was sollen Ihnen Notizen von einzelnen Erscheinungen, wie öffentliche Blätter sie bis zum Uebermaaß darbieten? was Urtheile über Gegenstände, die zum Theil eher wieder verschwunden wären, als ich von Ihnen gelesen würde? Um aber Umfassenderes sich zu erlauben: wie Vieles muß man gesehen, gehört, verglichen, bedacht haben? Das will Zeit. Selbst was ich Ihnen nun endlich schreibe, halte ich zwar für gegründet,

mache aber zur ausdrücklichen Bedingung, daß Sie es nicht drucken lassen. Leicht kann mir noch Manches entgangen sein, was einen mitentscheidenden Punkt abgiebt, und, wenn auch nicht zu gänzlicher Abänderung, doch zu Modifizirung oder näherer Bestimmung des Urtheils nöthigt *).

Das gesammte Kunstvermögen der Völker hat zu jeder Zeit irgend eine spezielle Richtung nach irgend Einer Kunst vorzugsweise genommen. Diese wird dadurch zu der, in einem Zeitalter herrschenden. Ohne daß darum die übrigen Künste ausgeschlossen würden, tritt doch jenes Gesammtvermögen in dieser am entschiedensten hervor, und findet in der dafür gewonnenen Vorliebe der Mehrzahl, wie die vortheilhafteste Begünstigung, so die lebendigste Wirkung. Diese, zu neuer oder erneueter Herrschaft sich hervorarbeitende Kunst wird Anfangs fast gänzlich von Innen heraus, wie von vorn an, mithin in eigener Weise, einfach und großartig, wenn auch noch unbeholfen und unzierlich, gestaltet: dann wird sie geistig gesteigert, nun auch in der Ausbildung freier und voll-

*) Ich habe dergleichen später nicht gefunden, und glaube daher das Schreiben jetzt drucken lassen zu dürfen, wie es ist.

kommener; dann glänzender, überhaupt sinnlich reizender; endlich möglichst glänzend und sinnlich reizend. Damit verbreitet sie sich in die Weite und wird in das gewöhnlichere Leben aller geistig Regsamen eingeführt. Aber das Glänzendste und Reizendste ist selten das Würdigste: das Allgemeingültige selten das Geistvollste. Und so beginnt diese Kunst dann bald zu sinken. Wie anders? Um nur Weniges anzuführen, was eben der Tonkunst vorzüglich nahe liegt: die Künstler, um sich nun noch auszuzeichnen, sind genöthigt — theils zur höchsten Vollendung dessen, was man Virtuosität nennt, theils zu bis dahin unerhörten, gewaltsamen Mitteln zu greifen. Jene aber hemmt den Schwung des Geistes und versplittert die Kraft: diese übertäuben den Geist und reizen allein die Sinnenempfindung aufs Höchste. In den Liebhabern mindert sich die Achtung, und ihre Liebe tritt in die selbsteigene Praxis. Dann kömmt eine andere Kunst empor und macht dieselben Perioden durch. Was aber von jeder im Allgemeinen zurückbleibt, das hat die Kultur überhaupt gemehrt, die Völker eine Sprosse höher gestellt, und dienet den Besseren späterer Zeiten als Leitstern, oder doch als Stoff und Ermunterung. So finden wir's bei den alten, so bei den neuen Völ-

kern. Die spezielle Richtung des gesammten Kunstvermögens, wie sie z. B. vor dreihundert Jahren und drüber in Italien und Deutschland, dann vor ungefähr zwei Jahrhunderten und drunter in Belgien und Holland, die Malerei gefaßt und zur herrschenden Kunst emporgehoben hatte: so hat sie hernach die Musik ergriffen und denselben Weg hinaufgeführt. Wo steht diese nun jetzt? Offenbar, dünkt mich, auf dem Gipfel höchsten Glanzes und Sinnenreizes, auch — zum mindesten an den großen, entscheidenden Orten — schon übergegangen in jene weiteste Verbreitung, welcher folgen wird, was immer gefolgt und von mir eben angedeutet ist. Hat sie ihren Kreislauf vollendet, so wird eine andere Kunst den ihrigen beginnen: (wer weiß, ob dies nicht die dramatische wird, da diese, als eigentliche Kunst, bei den neuen Völkern noch gar nicht an der Reihe gewesen ist:) was aber von ihr im Allgemeinen zurückbleibt, wird auch jenen allgemeinen, wohlthätigen Zweck erreichen; sogar wenn etwa dereinst eine neue Völkerwanderung Alles, was wir Bildung zu nennen pflegen, zu begraben schiene. Sogar dann; denn, der Natur des Menschen und menschlicher Dinge gemäß, würde doch wohl Aehnliches geschehen, wie in gleichem Falle schon ehedem geschehen ist:

nach dem Verbrausen der ersten wilden Gährungen, würde ganz Neues, nie Dagewesenes, hervorgedrängt, und dann erwachte auch wieder, was im Todesschlaf gelegen; auch dies ginge in seinen besten Resultaten aus dem Grabe hervor, würde mit dem Sinne der neuen Jahrhunderte aufgefaßt, mit ihren Erzeugnissen zusammengestellt, und gewänne durch Beides eine eigenthümliche, ganz besondere Gestaltung — wie der Mensch auch.

Dies, und was sich daran kettet, kennen Sie schon als meine Ansicht und Ueberzeugung von sonsther. Ich berühre es nur wieder, um Folgendes anschließen zu können.

Seitdem die Tonkunst aus den düstern Hallen der Klöster, dort aber wohlbegründet und vielgekräftigt, hervorgetreten ist in die lichtere Welt und als eigentliche Kunst, annoch im Dienste der Kirche und zur Freude derer, die an dieser hingen; seitdem die Tonkunst also hervorgetreten ist — und zwar nicht, wie man immer und immer wiederholt, zuerst in Italien, sondern zuerst in Deutschland, vorzüglich in dessen niederländischen Provinzen; denn von da aus rief man unsre großen Meister nach Italien, um von ihnen zu lernen, obschon man allerdings dies Erlernte mit eigenthümlichem, eben damals nach allen Seiten hin ge-

waltig aufgeregten Geiste auffaßte und etwas wahrhaft Eigenes, Herrliches, in seiner Art nie Uebertroffenes, daraus bildete: seit jener Zeit, sag' ich, hat Oestreich und das mit ihm engverbundene Böhmen, in der Kultur dieser Kunst eine große, und, ungefähr von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an, besonders Wien, die größte Rolle gespielt. Die Naturgaben, hier, wie überall, vorausgesetzt — so waren seine Monarchen, fast ohne Ausnahme, entschiedene Gönner und Förderer der Tonkunst. War doch durch mehr als hundert Jahre selbst das Musiktalent in ihrem Hause erblich; und ist es noch. Nach ihnen bildeten sich die Großen: nach diesen, die Fähigern im Volk; wie es überall geschieht, wo Fürst und Adel und Volk noch eine wahre Einheit ausmachen. Dies bot dem Genie Aufregung, Raum, Mittel, aufzukommen und hervorzutreten. Es fand Gelegenheit die Fülle, sich zu üben, zu stärken, die Wirkungen seiner Erzeugnisse im Großen zu bemerken, sich seiner Kunst und der allgemeinen Achtung um derselben willen zu erfreuen. Dies gab neue Kraft, neuen Reiz; und diese riefen neue, immer höhere Leistungen hervor. Dazu kamen die, bis auf Joseph den zweiten bestehenden, meist wohlgeordneten Lehranstalten reicher Kirchen und Klöster für ju-

gendliche, vom Glück unbegünstigte Talente; und was sonst noch hier sich vereinigte, um jene Kunst, in der Komposition und Praxis, so hoch zu steigern, wie damals sonst nirgends. Selbst das Zurückbleiben der meisten Männer, sonst von Geist und Kenntnissen, in dem, was wir zur allgemeinen (konversationsmäßigen) Bildung rechnen; in den vielerlei Notizen, Geschicklichkeiten, Fertigkeiten für das verfeinte bürgerliche, gesellschaftliche und — industriöse Leben; in dem, was jetzt nöthig oder doch vortheilhaft sein mag, darum auch jetzt in Wien keineswegs mehr mangelt, mit seiner Zerstückelung der Kräfte, Versplitterung der Zeit, Vervielfältigung der Bedürfnisse und Genüsse: selbst dies Zurückbleiben war, wie andern, mit ganzem Vermögen festergriffenen Thätigkeiten, so auch der musikalischen, vortheilhaft. Und ihr noch ganz vorzüglich; denn die Kunst der Töne ist ja eine solche, die nicht einmal in so weit, als z. B. die Malerei, an die äußere Natur geknüpft ist, wie viel weniger an Kenntniß und Geübtheit für jene Dinge. Sie wird dadurch mehr gestört, als gefördert. Nur was dem einfachsten Menschen wahrhaft frommt, frommt auch dem Musiker wahrhaft. — Ging nun Wien mit seinen großen Meistern und deren Werken uns andern Allen

voran, besonders in der zuletzt angeführten Zeit, wo wir keinen Händel und keinen Bach mehr besaßen: so ist es nicht zu verwundern, obschon zu bedauern, wenn Wien nun auch in dem vorangeht, was, wie vorhin gesagt, zum Sinken führt, und, geistig angesehn, schon Anfang des Sinkens ist.

Und dies geschieht jetzt wirklich; nämlich, die Sache im Ganzen betrachtet. Hierzu Belege zu geben, überhaupt davon im Einzelnen zu sprechen: das ist unerfreulich, wäre auch ganz überflüssig. Liegt es doch nicht nur am Orte ganz offen da, sondern geht selbst für den Entfernten schon aus dem hervor, was öffentliche Blätter melden. Was kömmt seit geraumer Zeit öffentlich zu Gehör? und von dem, was dazu kömmt: was wird am meisten ausgezeichnet? wessen wird gar nicht gedacht, weil es für das größere Publikum — wie nicht mehr vorhanden ist? wessen wird gleichgültig, wie im Vorbeigehen, erwähnet, weil es nur matt und kümmerlich noch bestehet? Selbst die fortlaufenden, ausführlichen Berichte Ihrer musikalischen Zeitung können zu Belegen ausreichen. Stellen Sie sie nur aus den letzten Jahren zusammen und vergleichen sie — ich will noch nicht sagen, mit dem, was sein könnte, sondern,

mit dem, was hier war, und, wenn auch nach kleinerm Maaßstabe, anderwärts da und dort wirklich noch ist!

Ist man nun hier auf dieser Station des Lebenslaufs der Tonkunst — wie Alles beweis't; und beschreibt jede Kunst in ihrem Fortgange jenen Halbkreis — wie die Geschichte einer jeden darthut: so hilft kein Zurufen, hilft kein Sperren. Wer kann überhaupt, wer kann mithin auch hierin, das Rad der Zeit zum Rücklauf oder auch nur zum Feststehn bringen? Aber einen Hemmschuh kann man ihm unterlegen, damit, wer daran gebunden, langsamer und gefahrloser den Berg herabkomme. Was zu diesem wohlthätigen Werkzeug diene? Ich meine: was in allen geistig-praktischen Dingen dazu dient — die Wissenschaft; da von einer Kunst gesprochen wird, die Kunstwissenschaft; mag sie nun, von allgemeinen Gesetzen ausgehend, zum Mittelpunkte herab-, oder auf dem Wege der Geschichte zu ihm hinaufführen. Das Letzte scheint in allen Künsten, ist aber gewiß in der Tonkunst, das Leichtere, Faßlichere, Angenehmere, und auch wohl das Sichrere. Fragen Sie nun weiter: Wie steht's jetzt hier mit dieser Wissenschaft? so wünschte ich sehr, anders antworten zu können, als folgender-

maßen. Abgerechnet wenige, auch in dieser Hinsicht wahrhaft ausgezeichnete, ja einige bewundernswürdige Männer, die aber für das Ganze von sehr beschränktem Einflusse sind, steht es sehr schwach; schwach bis zu großer Ueberraschung des Fremden. Ein Anderer, als ich, würde sagen: Es stehet gar nicht, es liegt; es ist, wie nicht vorhanden; denn man nimmt keine Notiz davon, nicht blos für das Thun, sondern auch nur für das Wissen. (Nämlich bei der, ohne allen Vergleich überwiegenden, mithin entscheidenden Mehrzahl der Musiker und Liebhaber.) Im Hause des * *, (wie Sie wissen, eines der Ersten, die hier mit Ehren zu nennen sind) kam über Tafel das Gespräch, und sehr ernstlich, auf diesen Gegenstand. Beispielsweise verweilete man bei einem der ausgezeichnetsten Virtuosen. Jeder kannte ihn: das Urtheil war einstimmig. Mir schien unglaublich, was ich vernahm. „Aber weiß er denn nicht ...“ fragte ich. „Er weiß gar nichts, als die allerneuesten Noten.“ „Aber lieset er denn nicht ...“ „Kann er lesen?“ fragte ganz gelassen mein Nachbar, der geistvolle * * —

Nun aber kehren wir das Blatt um. Zuerst, und damit wir die friedliche Stimmung behaupten, ohne welche keine Gerechtigkeit ist; zu-

erst wollen wir für den Augenblick vergessen — uns selbst und die Wege, worauf wir vorwärts gegangen. Ist das Eine gut, so muß darum das Andere noch nicht durchaus schlimm sein. Führt der eine Pfad in's Holz, so muß darum der andere noch nicht in den Timpel führen. Wie Vieles im Leben ist zu tadeln, aber darum noch nicht zu verurtheilen oder gar zu verdammen. Dagegen wollen wir uns erinnern, daß am Ende doch, bei Allem, was Menschen thun — wie die Absicht, für sie, so der Geist und die Kraft, für die Welt, den Ausschlag giebt. Geist und Kraft können sich aber in den verschiedensten Gestalten oder Hüllen zeigen; und die Einseitigkeit ihrer Richtung, wenn nur eine tüchtige, bleibt zwar für den, der darin befangen, allemal ein Uebel: für die Sache aber, welcher er sich hingiebt, kann sie sogar zu Vortheilen gewisser Art gereichen. Nicht einmal jenen Virtuosen und seines Gleichen möchte ich von der Anwendung dieser Sätze ganz ausgeschlossen wissen. Nicht selten rankt sich am Holzstecken geist- und sinnarmer, aber mechanisch wahrhaft vollendeter Virtuosität die fruchttragende Rebe geist- und sinnvoller Kunst Anderer — im Dichten oder Ausüben — hinan, durch ihn mehr Licht und freiere Luft gewinnend. Höre ich aber, wie

an andern Orten, so hier von der einen Partei, selbst den Mann von jener Anwendung ausschließen; den Mann, der freilich jetzt allein hier herrscht und von der großen Menge, besonders der vornehmern, bis zum Lächerlichen vergöttert wird — Rossini'n nämlich: so muß ich, ungeachtet er gewiß mein Held nicht ist, dem Verdammungsurtheil offene Mißbilligung, nicht nach den Prinzipien, aber nach der starren Anwendung derselben, entgegensetzen. Alle können von Rossini und seinem glänzenden Hofstaat an Sängern und Sängerinnen nicht nur Freude haben, sondern in mancher Hinsicht auch lernen. Nur muß Niemand es platthin ihm und ihnen nachmachen, oder von Anderm nichts wissen wollen. Wer das thut: nun, der kettet sich selbst an jenes Rad und mischt sich zu der todten, nur durch seine Schwungkraft in heftige Bewegung gesetzten Masse. Was aber von jener Kraft und dieser Bewegung nur für den Augenblick (der freilich Jahre dauert) erschüttert, was nur wankend geworden ist, das wird sich wieder feststellen, sobald der sausende Sturm vorüber. Die jetzige Berauschung wird verdunsten, und wahrscheinlich bald. Personen, die bei dem, was sie wollen und thun, überhaupt sich zu besinnen pflegen, werden auch für diese Angelegenheit, die hier

so viele Zeit und Kräfte hinnimmt, sich wieder besinnen; und weil dann gewiß jenes Berauschende, oder doch sein größter Reiz, seine stärkste Kraft, vorüber: so wird in ihnen ein Gefühl der Leere — so zu sagen, eine Lücke entstehen. Da ist der Punkt; da wird's auf tüchtige Führer ankommen, diese Lücke mit etwas Besserm und Edlerm, ja wohl gar mit dem Besten und Edelsten, auszufüllen. Warum sollte das nicht möglich sein? Es ist hier so viel Talent, so rasche Empfänglichkeit, so gesunder Sinn! Nur mögen dann jene Führer nicht an die sich wenden, die Besinnung, wenigstens für solche Gegenstände, nicht achten, nicht mögen, sondern an die Andern, wenn auch nicht die größere Zahl. Mögen sie vor diesen dann nicht blos auf das Bisherige schmälen und das Bessere dociren: sondern dies gleich thun. Sind sie geachtet und verfahren sie mit Liebe: dann folgt man gern; besonders die Jugend. Und thäte sie's erst nur aus Gefälligkeit oder einer andern Nebenrücksicht: das wahrhaft Würdige, Schöne und Gute macht sich selber Platz, zunächst in den Herzen. Hat es aber da Wurzel geschlagen, so treibt es auch wohl Ranken hinauf in's Verständniß. Und nun besteht's — so lange, so fest, als überhaupt besteht, was von Men=

schen auf Sinn und Neigung Anderer gebauet wird.

Daß man also verfahren werde, will ich hoffen. Es giebt in Wien noch, wie schon gesagt, treffliche, hierzu geeignete Männer, theils unter den Tonkünstlern, (dichtenden, ausübenden, lehrenden,) theils unter Vornehmen oder Gelehrten, von denen mehrere die höhere Tonkunst gründlich (theoretisch, historisch, erfahrungsmäßig) kennen, und in der Stille ihrer Häuser, wohl auch schon in etwas größern, erwählten Kreisen, mit beharrlicher Liebe pflegen. Auch fehlt es nicht ganz an Liebhabern und Liebhaberinnen, die, entweder noch in etwas früherer Zeit durch Salieri, Beethoven, Hummel u. A. gebildet, oder von jenen Männern erweckt und geleitet, nur das Bessere und Beste lieben und üben. Schon fangen solche an, sich in kleine Korporationen zu sammlen und zum Theil sogar das Publikum an ihren ausgezeichneten Leistungen theilnehmen zu lassen. Dies geschieht z. B. unter der Leitung Gebauers, des Kapellmeisters an der Augustiner-Hofkirche; eines jungen Mannes und meines Hauswirths. Dieser hat nach und nach einen, nun schon zahlreichen Kreis vorzüglich gebildeter Musikfreunde beider Geschlechter und der verschiedensten Stände um sich versamm-

let, mit welchem er, während des Winterhalbjahrs, wöchentlich an einem Abende nur das Vorzüglichste alter und neuer Zeit, vornämlich Kirchen- und gründlich gearbeitete Instrumentalmusik, ausführt; und dieser Kreis — auch die Damen, zum Theil vornehmen Ranges, nicht ausgeschlossen — tritt sogar an Sonn- und Festtagen zur öffentlichen Ausführung der gottesdienstlichen Musik in jener Kirche zusammen. Darum hört man bei den Augustinern nur das Ausgezeichnetste und hört es trefflich, auch um so seelenvoller ausgeführt, da die Meisten der Mitglieder außer der musikalischen, auch eine höhere Ausbildung überhaupt besitzen *). — Gewissermaßen in ähnlicher Weise, nur ohne jenes Oeffentliche, und mehr noch nach der Kunstwissenschaft gerichtet, vereinigt in seinem Hause während des Winterhalbjahrs wöchentlich ein, mit größtem Rechte hochgeachteter Gelehrter und Staatsdiener, von Kiesewetter, eine erwählte Gesellschaft zur Ausführung oder Anhörung ganz ausgezeichneter Gesangsmusik, vorzüglich kirchlicher, aller Nationen aus alter Zeit, zunächst altdeutscher und altitalienischer. Er besitzt

*) Jener verdiente Mann ist, leider, etwa ein Jahr, nachdem dies geschrieben worden, gestorben.

eine, auch an höchstseltenen Werken früherer Jahrhunderte, so reiche, so trefflich gewählte und musterhaft geordnete, musikalische Bibliothek, wie schwerlich irgendwo eine zweite zu finden sein möchte, und ist ganz der Mann dazu, nicht nur diese vollkommen zweckmäßig für sein Institut zu benutzen, und jederzeit, was ausgeführt werden soll, aufs Angemessenste, mithin aufs Wirksamste, anzuordnen, sondern er weiß, fast unvermerkt, die Theilnehmenden auch auf den Punkt zu leiten, von wo aus jedes Hauptstück für die rechte Ansicht, die rechte Ausführung, die rechte Aufnahme, betrachtet sein will. Diesen, wie jenen Versammlungen giebt es noch ein besonderes, auch der Sache selbst nicht wenig vortheilhaftes Ansehn, daß man die größten Meister und geachtetsten Musikkenner des Orts unter den Zuhörern und mit lebhaftem Antheil erblickt. Und daß hier alles eitle Hervortreten und Geltenwollen einzelner Mitglieder vermieden ist, verspricht allein schon beiden Instituten Einigkeit und Ausdauer.

Und endlich, wovon ich nur eine leise Andeutung mir erlaube, weil alles Laute ihm entgegen und die Verborgenheit einer seiner wesentlichsten Vorzüge ist: Seitdem das Christenthum, hier wie bei uns, auch unter nicht Wenigen der hö-

hern Stände, ja unter diesen zuvörderst, besonders dem weiblichen Theile derselben, wieder zu Ehren gekommen: wie schön, und auch in anderer Hinsicht gewiß erfolgreich ist es, daß mehrere der edelsten und höchsten Häuser — wieder, hier wie bei uns — angemessene, fromme Gesänge, ausgeführt blos von den Mitgliedern der Familie, etwa von der Mutter mit ihren Töchtern, zu einem wesentlichen Theil einsamer Freude und Herzenserquickung zu wählen pflegen; aber auch sich nicht mehr scheuen, vielleicht vereinigt mit einigen andern vertrauten, jugendlichen Wesen, vor erwählten, engern Kreisen der Freunde des Hauses oder gleichgesinneten Fremden — damit hervorzutreten, und so ungesucht, sogar allem Andern, was sonst in der Gesellschaft gethan oder gesprochen werden mag, nicht nur einen würdigern und zartern Anstand, sondern auch eine höhere, geist- und sinnvollere Richtung zu geben, in dieser die Herzen zu eröffnen und diese durch ein leise angezogenes Band gemeinsamer, reiner, mild-erheiternder Liebe einander zu nähern. Ich sag' es nochmals: wie schön, und auch in anderer Hinsicht gewiß erfolgreich! Es wird mir schwer, nicht mehr von dem zu berichten, was auch mir, durch Vertrauen da und dort geehrt, hierüber zu erfah-

ren Gelegenheit vergönnet worden ist: aber, wie gesagt, dergleichen Angelegenheiten wollen selbst durch anerkennende, dankbare Worte nicht berührt sein, wenigstens nicht durch schriftliche. Marcello's, Durante's, Stadlers Psalmen, kleinere Stücke aus Händels Oratorien, und die köstlichsten der Kompositionen alter oder neuer Meister zu den kirchlichen Worten des Salve regina, des Ave Maria, und ähnlichen, scheint man da am liebsten zu wählen. Und kann man besser? Auch der uralten, höchsteinfachen und höchstrührenden, christlichen Volkslieder, wie sie jetzt noch beim Landvolke, z. B. bei dessen Wallfahrten nach Maria-Zell, üblich sind, gedenkt man da oftmals und trägt sie mit immer neuer Liebe und herzinniger Freude wieder und wieder vor — —

Mit alle dem, wie herrlich es ist, wird man zwar, glaub' ich, jenes abwärts laufende Rad nicht rückgängig machen, noch auch nur zum Stehen bringen; denn es ist doch nur die vereinzelte Zeitlose auf dem weiten, nachgrünenden Anger: aber seinen, sonst jähen Sturz brechen, seine Bewegung verzögern — das kann, und ich hoffe, das wird, das muß man damit; wäre es auch nur in so fern, daß denen, welche den Sinn für solche Musik sich bewahret haben, dieser erhalten

und genähret, manchen Andern Gelegenheit gegeben wird, ihn in sich zu erwecken, und auch dem Theile des größern Publikums (in öffentlicher Kirchenmusik), der davon nur einiges, selbst wenn nur gemeines Interesse der Neugier oder des sinnlichangenehmen Genusses nimmt, wenigstens die Erinnerung bleibt, es gebe hier etwas von Werth, und daß er, wenn auch für ihn die Zeit kömmt, wo er das Leere und Nichtige des alltäglich-mechanischen Musiktreibens empfindet, gleichwohl das Bedürfniß der Beschäftigung mit dieser Kunst, schon aus Gewohnheit, nicht abweisen kann, erräth, zu was er sich zu wenden habe, wäre es auch nur versuchsweise. Dann aber wird das Gute und Schöne sich selbst geltend machen und bewähren. Auf dies Vorgebirge der guten Hoffnung weise ich nun auch mit möglichst ausgestrecktem Arme hier überall hin, wo ich klagen höre, man sei in dem unabsehbaren, windbewegten Gewässer gänzlich verschlagen und seiner übermächtigen Willkür preisgegeben. Zwar kann ich mich nicht rühmen, bei den älteren, erfahrnern Schiffern vielen Glauben zu finden: aber das irrt mich nicht. Sie sind jetzt aufgereizt und verstimmt: da siehet man leicht das noch ferne Land für eine Wolke an und die fernschwebende Taube für einen Sturm-

vogel. Sollte der höchstunwahrscheinliche Fall eintreten, daß ich nach zehn bis funfzehn Jahren hieher zurückkäme: dann werden jene geehrten Männer — ich bin es gewiß — ganz anders sprechen, gelassen von den jetzigen Vexationen erzählen, und über sich selbst im jetzigen Zeitpunkte wohlgemuth scherzen.

Sie aber, lieber H., nehmen Sie mit diesen leichten Umrissen eines kaum-übersehlichen, mit Figuren nur allzuüberladenen Gemäldes fürlieb. Kann ich dazu kommen, (vielleicht in Baden,) so schreibe ich Ihnen auch noch, was Sie als Geschäftsmann mehr interessirt, und schildere Ihnen die zwei von Ihnen genannten Stammhalter hiesiger würdiger Musik, so weit ich sie kennen gelernt habe; denn ich habe Ihre Anliegen an sie nicht vergessen. Für den Fall, daß ich nicht dazu käme, will ich, da dies Ihnen mit Recht wichtig ist, gleich hier erwähnt haben, daß der gute Beethoven zwar will, aber schwerlich wird.

II.

In mein Haus.

Baden, den 9ten Julius.

So viel zur Schilderung dieses reizenden Aufenthalts. Seine etwas entferntern, wie man versichert, noch reizendern Umgebungen werde ich erst kennen lernen. Und da, bei der einfachern, durch die Kur noch gleichförmigern Lebensweise, es mir an Stoff zu Erzählungen gebricht — und erzählt wollt Ihr doch zunächst haben —: so kehre ich in Gedanken nach Wien zurück und schildere Etwas, das Dich hoffentlich wohl auch interessiren wird, obgleich es zunächst Hrn. Härtel angeht; dem ich deshalb meinen zweiten Bogen mitzutheilen bitte. Doch zuvor noch Eins zu dem Obigen!

Ich bewohne in dem übergroßen, herrlichen Gebäude der Barone Dobblhof, das wie eine kleine Badestadt für sich ausmacht, dasselbe Zimmer, das bisher Zacharias Werner bewohnt hat. Aus ehemaliger Bekanntschaft hat er es mir einige Tage früher überlassen, als er nöthig gehabt hätte. Ich sah' ihn hier, seit seiner Reise nach Rom, zum erstenmale wieder. Was haben wir Beide seitdem erlebt! Jetzt giebt sein Gesicht und ganzer Körper ein leibhaftiges Abbild des Todes: aber sein Geist ist noch in voller, selbst nicht selten in rauh hervorbrechender oder lichterloh aufflammender Kraft. Dann erscheint er, wie wir uns manche der Eremiten der Thebaischen Wüste in den frühesten Jahrhunderten des Christenthums denken. Er will auch so erscheinen. Uebrigens kennt er sein nahes Ende; aber, weit entfernt zu klagen, zu sorgen, oder auch in weichlicher Sehnsucht darnach zu verlangen, spricht er darüber mit großartiger Ruhe, ergießt sich auch zuweilen in stürmischer Entzückung, will aber dessenungeachtet selbst mit den letzten Resten der Kraft wirken bis zum Augenblick, wo sie bricht. Und er thut das wirklich. Er wird mir stets eine der auffallendsten und merkwürdigsten, obwohl keineswegs eine der unerklärlichen Erinnerungen wie aus fremder Welt

und weitentlegener Zeit sein und bleiben *). — Jetzt zu dem, was ich eigentlich wollte!

Am ersten Pfingsttage wohnete ich dem Vormittags-Gottesdienste in der kaiserlichen Hofkapelle bei. Sie ist klein: in der Breite ungefähr wie unsre Peterskirche, in der Tiefe noch etwas kürzer, als sie; Alles höchsteinfach, aber würdig. Diesem Raume und dieser Beschaffenheit gemäß, auch z. B. die Musik beim Hochamt. Nichts von schmetternden, rauschenden Instrumenten; die Besetzung im Verhältniß von vier Personen für jede Violin und eben so vielen für jede Singstimme; außer dem Quartett nur die allernöthigsten Blaseinstrumente; was sonst im Tutti den Bläsern jetzt zugetheilt wird, der Orgel, die nicht stark, aber von schönem Ton ist, anvertraut. Musterhafte Ausführung; wie ich kaum zu erwähnen brauche. All' diesem vollkommen angemessen war auch die Komposition: nur edle, fromme, nicht glänzende oder auffallende Gedanken; reiner, wohlgewählter, aber gar nicht künstlich verwickelter Styl; treuer, seelenvoller Ausdruck der Textesworte: weiter nichts. Sie wollte nicht für sich, sie wollte nur als ergänzender Theil der Feier

*) Werner starb nur einige Monate nachher.

der heiligen Handlung gelten. Und so nur hörte ich sie auch an, so nur empfand ich sie, bis auf das Offertorium, das, wie Du weißt, einen Abschnitt, gewissermaßen einen Zwischen- und Ruhepunkt in jener Handlung macht. Hier hatte der Meister, über die Worte des Psalms: **Populi, timete magnum nomen Domini et submissi orate etc.** *) einen höhern Schwung genommen, und, ungeachtet der größten Einfalt des Styls und jener sehr beschränkten Mittel, erschütterte er das Herz wahrhaft und beugte es nieder zu demüthiger Hingebung an Gott. So ergriff dies Stück nun auch mich, und so war meine Aufmerksamkeit allerdings hier besonders auf diese ausdrucksvollen Töne gerichtet. Als ich, nach geendigtem Gottesdienste, in den Hof der Burg trete, begegnet mit Gebauer, dessen ich schon neulich gedacht habe, und begleitet mich. Er fragt nach dem, was ihm, dem Kapellmeister, am nächsten lag: nach der Musik, die ich gehört, und ich sage ihm ungefähr, was ich so eben Dir gesagt habe. — Zwei Tage später am Morgen, tritt, weil

*) Nach Luther: Ihr Völker, fürchtet den großen Namen des Herrn und betet ihn an in Demuth; denn der Herr widerstehet den Hoffärtigen, aber den Demüthigen giebt er Gnade.

der Diener eben ausgeschickt war, unangemeldet, ein freundlicher alter Herr bei mir ein: ziemlich klein und hager von Person, bedeutende, wohlgefällige Umrisse des Gesichts, lebensvolle, heitere Augen, gewandtes und feines Benehmen; wie mir schien, etwas über sechzig Jahre alt. (Er war aber, wie ich hernach erfuhr, zehn Jahre älter.) In einem ganz eigenen Deutsch, das ich nicht nachzeichnen kann, beginnet er ungefähr: „Der Kapellmeister Gebauer haben mir gesagt, daß Sie „ollhie," und daß Sie zu Pentekoste in der Kapell de Sa Maëstà gewesen sein, und daß Ihnen der Offertorio in musica gefallen haben. Erlauben Sie, daß ich" ... Und damit reicht er mir freundlich die schön geschriebene Rolle der Partitur, wo mein erster Blick auf dem Titel in italienischer Sprache findet: Zur Erinnerung an das Pfingstfest 1822 in Wien, „da me, Antonio Salieri." Mein Herr, sag' ich, Sie sind —? „Der olle Salieri." — Du magst Dir selbst denken, ob mich das freuete. Wir hatten uns kaum gesetzt, so waren wir im Zuge, als hätte ich lange Jahre mit ihm gelebt. Auf Veranlassung der Rolle, die ich noch in der Hand hielt, hatte ich, ohne es zu wissen, ihn in ein Lieblingskapitel gebracht: die genaue Kenntniß, Unterscheidung, Ab=

trennung und feste Haltung der verschiedenen Gattungen der Tonkunst und des einer jeden eigends zukommenden Styls, in der nun zu Ende laufenden Periode dieser Kunst, im Gegensatze zur Steigerung und Vermischung Aller, in der jetzigen. „Zur Erzeugung neuer, und hoffentlich dann auf höherer Stufe wieder gesonderter" — schob ich ein. Wenn's Gott der Herr giebt, sagte er bedenklich; denn allerdings hängt er mehr an der frühern Beschaffenheit der Dinge und ihrer strengern Gesetzmäßigkeit, in welcher er sich selbst so lange Jahre würdig und ruhmvoll gehalten hat, auch noch immer also hält. So unverhohlen er dies bekannte, so trat er doch gegen das, wenn nur mit Geist und Seele, Entgegenstehende keineswegs feindlich auf. Er sprach über den Gegenstand selbst scharfsinnig, treffend, bündig und sehr belebt; sein Sprechton wurde klingend, fest und hellaus, wie eines italienischen Tenorsängers; seine Augen funkelten, und um so einnehmender war es, daß seine Miene und Stimmung dabei stets heiter, ja fröhlich blieb. Dazu nun diese Sprache! Wenn ihm im Feuer der Rede das Deutsch ausging, kam Italienisch, mitunter auch Französisch; worüber er sich lächelnd entschuldigte: „Ich bin erst ein Stück über funfzig Jahre in

Deutschland: wie hätt' ich da schon die Sprache lernen können." Du glaubst nicht, wie liebenswürdig der verdienstvolle, weit und breit berühmte, alte Herr war. Hernach kamen wir, eigentlich nur beispielsweise zu Obigem, auf Haydn und Mozart. Er sprach von ihren Werken mit der huldigenden Würdigung des Greises und der fröhlichen Liebe des Jünglings. Für seine Lieblinge unter Haydns Werken erklärte er die Quartette und die „Schöpfung." Und die Symphonieen —? fragte ich. Oh! rief er, und küßte sich die Fingerspitzen: aber, einige der spätesten ausgenommen, halten sie die Gattung nicht durchgängig fest und greifen hin und wieder in das Quartett hinüber. Unter Mozarts Werken liebt er vor allen, gleichfalls die Quartette, und von den Opern, „Figaro." „Aber die Konzerte —?" Er gestand mir zu, daß sie an Reichthum köstlicher, ganz eigenthümlicher Gedanken, so wie an kunst- und seelenvoller Ausführung, vielleicht allen Instrumentalmusikstücken Mozarts an die Spitze zu stellen wären: aber auch sie, meinte er, gingen, und gerade im Letztern, in der köstlichen Ausarbeitung, über die Gattung hinaus, und erfülleten sie, als Konzerte eben auf dem tonarmen Pianoforte, für den Virtuosen nicht hinlänglich. „Und das Re-

quiem —?" Ah, sagte er mit Feierlichkeit: das geht über die Regel. Da hat den Mozart, nach sehr zerstreuetem Leben, im Angesicht des Todes, ein Geist für die Ewigkeit ergriffen, ein heiliger Geist. — Ich gebe Dir in diesem Allen nicht seine Worte, aber deren Sinn. Dann kamen wir auf seinen großen Lehrer, (nach Gaßmanns Tode) auf Gluck. Sein Herz ergoß sich in Verehrung, Liebe und Dankbarkeit. Hier suchte ich ihn fest zu halten; denn wie Vieles auch über Gluck geschrieben ist, und wie offen und entschieden das Wesen seiner Kunst in seinen spätern Werken, von der „Iphigenia in Aulis" an, vor uns daliegt: ein lebendes, in sich zusammenhängend abgerundetes, befriedigendes Bild des großen Mannes, auch als Menschen — was ja überall nur in der Idee, nicht in der Wirklichkeit geschieden ist — besitzen wir noch nicht. Salieri gab mir ein solches Bild nun zwar auch nicht, (wer vermöchte so 'was auf der Stelle?) aber er erzählte mir vieles sehr Interessante, was dazu verbraucht werden könnte: von Glucks Lebensgange, von den mancherlei weltlichen und gesellschaftlichen Einflüssen auf sein Inneres, von seiner Art zu studiren, sich vorzubereiten, dann zu schreiben u. s. w. Das kann ich aber hier nicht wiederholen: es führte zu

weit. Wir blieben fast zwei Stunden beisammen. — Hernach habe ich den werthen Mann noch mehrmals gesehen; er hat mir auch noch einen schönen Psalm seiner Komposition und auf dessen Titel noch freundlichere Worte gebracht: ich erwähne aber nur noch seinen letzten Besuch, den Tag vor meiner Abreise hieher. Da theilte er mir Mancherlei mit über den Gang seines eigenen, innern und äußern Lebens von früh an; über seine Art zu arbeiten, auch über seine religiösen Ansichten. Und als er Abschied nahm — er that das, ungeachtet ich ihn erinnerte, wir sähen uns in vier Wochen wieder, nicht ohne Feierlichkeit; denn, sagte er, ein Siebenziger muß jeden Abschied für immer nehmen — da mußte ich ihm das Wort geben, wenn ihn Gott abgerufen, Etwas von diesen Mittheilungen in der musikalischen Zeitung denen zu sagen, die entfernt noch an ihm theilnähmen. Sollte ich ihn überleben, so werde ich mein Wort gewiß erfüllen *).

*) Ich habe es erfüllt, sogleich nach eingegangener Nachricht von S's Tode und so gut ichs, nach jenen fragmentarischen Mittheilungen, vermochte. Man findet den Aufsatz in der Leipziger musikal. Zeitung vom 15ten Junius 1825, und in einigen andern deutschen

Für Sie, lieber H., setze ich nur noch hinzu: Solch ein freundlicher, heiter eingänglicher, höchstgefälliger Mann ist also Salieri; und Ihnen erzähle ichs, damit Sie, wenn er doch in Ihr Verlangen nicht eingeht, dies nicht mißdeuten und ihm nicht Unrecht thun. Er will überhaupt nichts mehr drucken lassen. „Seit ich mich von der Oper zurückgezogen habe," sagte er, „habe ich nichts geschrieben, als kleine Gesellschaftsgesänge, Kanons und dergleichen, besonders im Freien zu singen; (auch die Gedichte sind zum Theil von ihm;) und Kirchenmusik. Was von meinen Arbeiten für die Welt ist, das hat sie. Jene Kleinigkeiten sind für Freunde: diese geistlichen Stücke, für Gott und meinen Kaiser." Das muß man nun mit Ehren anerkennen und, dünkt mich, nicht zu stören versuchen. —

Jetzt zu dem zweiten jener musikalischen Flügelmänner, zu Beethoven; und auch von ihm nur, was ich selbst mit ihm erlebt habe. Ist das auch wenig, so scheint es mir doch bezeichnend genug.

Ich hatte Beethoven noch nie gesehn: um so mehr wünschte ich, daß es möglichst bald geschähe.

---

und französischen Zeitschriften, die ihn aus jener genommen haben.

Ich sprach schon am dritten Tage meiner Anwesenheit darüber mit **, seinem vertrauten Freunde. „Er wohnt auf dem Lande," sagte dieser. „So fahren wir hinaus." „Das wohl, aber seine unglückliche Taubheit hat ihn nach und nach ganz menschenscheu gemacht. Er weiß, daß Sie hierher haben kommen wollen; er wünscht Ihre persönliche Bekanntschaft: gleichwohl sind wir nicht sicher, daß er nicht, siehet er uns ankommen, davonläuft; denn, wie zuweilen die frischeste Fröhlichkeit, so überläuft ihn öfters die heftigste Verstimmung, urplötzlich, ohne Grund, und ohne daß er widerstehen könnte. Aber er kömmt in die Stadt, wöchentlich wenigstens einmal, und dann jederzeit zu uns, weil wir ihm seine Briefe und dergleichen besorgen. Dann ist er meist guter Dinge und dann haben wir ihn fest. Wenn Sie daher der guten, gequälten Seele so weit nachgeben wollten, sich gefallen zu lassen, daß wir es Ihnen sogleich meldeten und Sie — es sind ja nur wenige Schritte — dann wie von ungefähr kämen"... Allerdings nahm ich das herzlich gern an. Den nächsten Sonnabend morgens kam der Bote: ich ging und traf Beethoven munter zu ** sprechend. Diesen ist er gewohnt und verstehet ihn ziemlich, indem er die Worte aus den Bewegungen des

Gesichts und der Lippen lieset. * * stellte uns einander vor. Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen: sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke, schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, u. dergl., sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa funfzig Jahren, mehr noch kleiner, als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr, wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm, runderm Gesicht; rothe, gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort: sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: Das ist der Mann, der Millio-

nen nur Freude bringt — reine, geistige Freude! — Er sagte mir in abgebrochenen Sätzen einiges Freundliche und Verbindliche: ich erhob die Stimme nach Möglichkeit, sprach langsam, akzentuirte scharf, und bezeugte ihm so aus der Fülle des Herzens meinen Dank für seine Werke, und was sie mir sind, auch lebenslang bleiben werden; führte einige meiner Lieblinge besonders an und verweilete dabei; erzählte, wie man in Leipzig seine Symphonieen musterhaft ausführt, wie man jedes Winterhalbjahr sie sämmtlich und zum lauten Entzücken des Publikums zu Gehör bringt ꝛc. Er stand hart an mir, bald mit Spannung mir in's Gesicht blickend, bald das Haupt senkend; dann lächelte er vor sich hin, nickte zuweilen freundlich mit dem Kopfe: sagte aber kein Wort. Hatte er mich verstanden? hatte er's nicht? Endlich mußte ich ja wohl aufhören; da drückte er mir heftig die Hand und sagte kurzab zu **: Ich habe noch einige nothwendige Gänge! Und indem er ging, zu mir: Wir sehen uns wohl noch! ** begleitete ihn hinaus. Ich war innig bewegt und angegriffen. Jetzt kam ** zurück. Hat er mich verstanden? fragte ich. ** zuckte die Achseln: „Nicht ein Wort.“ Wir schwiegen eine lange Weile, und ich will nicht sagen, wie bewegt ich

war. Endlich fragte ich: Warum wiederholeten Sie ihm nicht wenigstens Einiges, da er Sie ziemlich versteht? „Ich wollte Sie nicht unterbrechen und Er wird leicht empfindlich. Auch hoffte ich wirklich, er würde Manches verstehen: aber das Geräusch auf der Straße, Ihre ihm ungewohnte Sprache, und vielleicht selbst seine Hast, Alles zu verstehen, weil er Ihnen wohl ansahe, daß Sie ihm Angenehmes sagten . . . Er war so traurig!" — Ich kann es nicht beschreiben, in welcher Stimmung ich wegging. Derselbe, der alle Welt mit seinen Tönen erquickt, hört keinen, und auch nicht den Ton dessen, der ihm seinen Dank bringen will; ja, dieser wird ihm zur Qual! Ich war fest entschlossen, ihn nicht wieder zu sehen und Hrn. H.s Auftrag schriftlich an ihn gelangen zu lassen.

Etwa vierzehn Tage darauf will ich eben zu Tisch gehen: da begegnet mir der junge Compositeur, Franz Schubert; ein enthusiastischer Verehrer Beethovens. Dieser hatte zu ihm von mir gesprochen. Wenn Sie ihn unbefangener und fröhlich sehen wollen, sagte Schubert, so dürften Sie nur eben jetzt in dem Gasthause speisen, wohin er alleweile in derselben Absicht gegangen ist. — Er brachte mich hin. Die Plätze waren meist

besetzt: Beethoven saß umgeben von Mehrern seiner Bekannten, die mir fremd waren. Er schien wirklich froh zu sein. So erwiederte er meinen Gruß: aber absichtlich ging ich nicht zu ihm. Doch fand ich einen Platz, wo ich ihn sehen und, weil er laut genug sprach, auch großentheils verstehen konnte. Es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein, und meistens ziemlich anhaltend, wie auf gut Glück in's Blaue hinaus. Die ihn Umgebenden setzten wenig hinzu, lachten blos oder nickten ihm Beifall zu. Er — philosophirte, politisirte auch wohl, in seiner Art. Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich Beide in unvergleichlicher Herrlichkeit sich dachte — was zum Theil wunderlich genug herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in größter Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt; Alles auch gewürzt mit höchst originellen, naiven Urtheilen oder possirlichen Einfällen. Er kam mir dabei vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als heranreifender, höchstfähiger Knabe, mit dem, was er bis dahin erlebt und

erlernt hätte, oder was an Kenntnissen ihm sonst angeflogen wäre, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden, und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Ueberzeugungen geworden, welche er nun getrost und zutraulich in die Welt hinausrufte. — Jetzt hatte er seine Mahlzeit beendigt, stand auf und kam zu mir. Na, geht's gut im alten Wien? sagte er freundlich. Durch Zeichen bejahete ich, trank auf sein Wohl und forderte ihn auf, es zu erwiedern. Er nahm's an, winkte mir aber nach einem kleinen Seitenzimmer. Das war mir eben recht. Ich nahm die Flasche und folgte. Hier waren wir nun allein, bis auf zuweilen einen Gucker, der aber bald wieder abtrollte. Er bot mir ein Täfelchen, worauf ich schreiben sollte, was er aus meinen Zeichen nicht verstand. Er begann mit dem Lobe Leipzigs und seiner Musik; nämlich dessen, was zur Aufführung in Kirche, Konzert und Theater gewählt wird: sonst kennt er Leipzig nicht und ist nur als Jüngling, als er nach Wien ging, durchgereiset. Und wenn darüber nichts gedruckt würde, als die dürren Register; ich läse es doch mit Vergnügen; sagte er. Man sieht doch: es ist Verstand darin, und guter Wille gegen Alle.

Hier hingegen ... Nun ging's los, und derb; auch ließ er sich gar nicht Einhalt thun. Er kam auf sich: Von mir hören Sie hier gar nichts. „Jetzt, im Sommer!“ schrieb ich. Nein, rief er, im Winter auch. Was sollten Sie hören? Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonieen? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? Da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? Die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor u. s. w. So viel Uebertreibung darin ist: ohne Grund und Wahrheit ist es nicht. Endlich hatte er sich ausgeschüttet und kam auf Leipzig zurück. Aber, sagte er, Sie leben ja wohl eigentlich in Weimar? Er mochte nach meiner Adresse sich das gedacht haben. Ich schüttelte. „Da kennen Sie also auch den großen Göthe nicht?“ Ich nickte, und das tüchtig. Ich kenn' ihn auch, fuhr er fort, indem er sich in die Brust warf und helle Freude aus seinen Zügen sprach. In Carlsbad hab' ich ihn kennen gelernt, vor — Gott weiß, wie langer Zeit. Ich war damals noch nicht so taub, wie jetzt: aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Ge-

duld mit mir gehabt! was hat er an mir gethan! Er erzählete vielerlei kleine Geschichtchen und höchst erfreuliche Details. „Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Todtschlagen hätt' ich mich für ihn lassen; und zehnmal. Damals, als ich so recht im Feuer saß, hab' ich mir auch meine Musik zu seinem Egmont ausgesonnen; und sie ist gelungen — nicht wahr?" Was ich nur von Bewegungen zum Ausdruck der Freude wußte, machte ich ihm vor. Dann schrieb ich auf, daß wir diese Musik nicht nur zu jeder Vorstellung des Egmont, sondern auch fast jedes Jahr einmal im Konzerte geben, mit einer Art Erläuterung, meistens aus jenen Scenen des Gedichts, worauf sich die Musik zunächst bezieht, zusammengerückt. Ich weiß! ich weiß! rief er. Seit dem Carlsbader Sommer lese ich im Göthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir todtgemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen; wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun: verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch groß

und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun: wenigstens klingt's immer gut u. s. w. Aber der Göthe: der lebt, und wir Alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch komponiren. Es läßt sich Keiner so gut komponiren, wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder . . . Hier, lieber H., hatte ich nun die schönste Gelegenheit, jene Idee und Ihren Auftrag anzubringen. Ich schrieb den Vorschlag und Ihre Zusage auf, indem ich ein möglichst ernstes Gesicht machte. Er las. Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es 'was geben! In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malete den Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus, und sahe dabei, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke *). Aber, begann er hernach, ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Sym-

*) Es wurde ihm vorgeschlagen, eine Musik, ungefähr in der Weise, wie die zum Egmont, zu Göthe's Faust zu schreiben.

phonieen, und jede anders; jede auch anders als meine übrigen; und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange: aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so großer Werke. Bin ich drin: da geht's wohl . . . Und so fuhr er noch lange fort. Da zweifle ich nun. Doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andere versichert, ihn nicht außer Acht lassen zu wollen.

Unsere dritte Zusammenkunft war die heiterste von allen. Er kam hieher, nach Baden, und zwar diesmal ganz nett und sauber, ja elegant. Doch hinderte ihn dies nicht, (es war ein heißer Tag) bei einem Spaziergange im Helenenthal — und das heißt, auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo Alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbei müssen — den feinen schwarzen Frack auszuziehen, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen und blosarmig zu wandern. Er blieb von ungefähr Vormittags zehn, bis Nachmittags sechs Uhr. Jener sein Freund und Gebauer waren mit ihm. Diese ganze Zeit über war er überaus

fröhlich, mitunter höchst possirlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus. („Ich bin nun einmal heute aufgeknöpft;" so nannte er's, und bezeichnend genug.) Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die ihm nahe kamen, hervor. Selbst seine keifenden Tiraden — wie jene, gegen die jetzigen Wiener, deren ich oben gedachte — sind nur Explosionen der Phantasie und augenblicklichen Aufgeregtheit. Sie werden ohne allen Hochmuth, ohne alles Erbitterte und Gehässige, der Gesinnung — sie werden mit leichtem Sinn, gutem Muthe, in wirrighumoristischer Laune herausgepoltert; und damit ists aus. Auch beweiset er im Leben — und für seine Subsistenz nur allzuoft und allzuentscheidend — daß er demselben, der ihn schwer verletzt und gegen den er in der einen Stunde am heftigsten geeifert, in der zweiten den letzten Thaler hingiebt, wenn dieser ihn nöthig hat. Da nun zu alle dem noch das froheste Anerkenntniß fremder, wenn nur wahrhaft ausgezeichneter und zugleich wahrhaft selbstständiger Verdienste kömmt; (wie spricht er von Händel, Bach, Mozart!) da er über die

größern seiner Arbeiten sich zwar nicht meistern läßt, (und wer hätte auch dazu das Recht?) aber wahrlich sie nicht überschätzt, und die kleinern lachend mehr preisgiebt, als vielleicht irgend ein Anderer; da überdies, ist er einmal in Bewegung gesetzt, derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen und Paradoxieen, ihm immerfort zuströmen: so behaupte ich in vollem Ernst: er erscheint selbst liebenswürdig; oder erschrickst Du hier vor diesem Worte, so sage ich: der dunkle, ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, daß man sich freuen und ihm gut sein müßte, sogar wenn er nichts wäre, als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann. Die Geschichte dieses Tages aber, oder vielmehr die Summe seiner kleinen, originellen Geschichtchen, muß ich für mündliche Mittheilung aufheben; denn wann wollte ich Kurgast, der nicht schreiben soll, zu Ende kommen. Indessen — als ich den guten Beethoven in den Wagen geschoben hatte und allein in jenem reizenden Thale auf und ab ging: da wurde mir's doch wieder sehr ernst zu Muthe. Diesmal lenkten sich meine Betrachtungen nicht blos, wie beim

ersten Zusammentreffen mit ihm, auf das schwere Leiden, das sein Geschick ihm auferlegt. Sahe ich doch nun: er hat auch sehr frohe, vollkommen glückliche Stunden; in andern, gleichfalls guten, lebt er in seiner Kunst, oder in Planen und Träumen über dieselbe; die schlimmen aber nimmt er mit in den Kauf, ergießt sich darüber und vergißt sie dann: wer hat's am Ende besser? Meine Betrachtungen lenkten sich in's Allgemeinere. Es stellten sich mir Situationen über Situationen dar, wo der Mensch — und zwar nicht aus Wahl und freiem Entschluß: was sonst die schönste Ausgleichung mit sich führte; sondern durch gewisse besondere Mischung seiner Kräfte und den Drang seiner Verhältnisse — um eben sein Allerbestes der Welt darzubringen, sich selber (nicht blos sein Glück) tief verletzen, sich wohl an den Rand seines Untergangs treiben muß; wo er eben das, was von bittern Schmerzen Andere am wohlthuendsten befreit, gar nicht auffände, würde nicht er selbst von den allerbittersten Schmerzen umhergerissen; und eben das, was Andern ihr Inneres am schönsten ausheitert, es erquickt und stärkt, nimmer hervorbrächte, wenn nicht sein Inneres bald von schauerlichstem Dunkel umfangen, bald von lodernden Flammen angezehrt würde u. s. w. Ich mag

nicht schildern, wie wirr und grauenhaft mir endlich zu Muthe ward in der dämmernden Berggrotte am Wege, wo ich saß. Da raffte ich mich auf. Heraustretend unter den tiefblauen Abendhimmel, ergriff ich fest und innig, was ich vom Anfang nicht hätte entlassen sollen. Empfangen wir es doch Alle vom Anfang, (selbst unsers Lebens,) können es uns immerdar bewahren, wenn wir nur wollen, und behalten auch nichts weiter, wenn's dereinst zum Ende geht! Da waren die bösen Geister und häßlichen Larven alle weg, wie ein zwecklos quälender Traum, wenn der Morgenstrahl durchs Fenster bricht. Nun stand es sogar draußen für mich ganz anders. Ich sahe nun wieder die Geschwister, von denen ich neulich geschrieben — den Hirtenknaben und das Mädchen, von denen ich jene zwei artigen steiermärkischen Liedchen gelernt: ich sahe sie die Rinder vom Bergabhang nach Hause treiben und hörte sie höchst zufrieden jodeln, weithinhallend in die stille Luft. Mehr nach hinten erblickte ich die alten Buchen der Berge rothgolden angeglüht und, nach der gewöhnlichen Täuschung bei solchem Fallen des Lichts, wie mir näher treten aus ihrer hohen Ferne. Zu meiner Linken spielte sich der Bach munter zwischen den Felsensteinen in seinem Bette hindurch

und jedes seiner Wellchen flimmerte. Von der Helenenkapelle bimmelte die Abendglocke und der Wiederhall aus den Bergen mischte ihre und seine Töne, damit jener Gellendes mildernd. Und Alles das für mich: es war ja weiter kein Mensch da. So nähere ich mich meinem Wohnhause: da steht der Diener im Thorweg und hält mir einen Brief, der indeß eingelaufen, hoch entgegen, einen ersehnten, Deinen Brief, mit der Nachricht von der glücklichen Entbindung unsrer Tochter — —

Der Komponist und der Gelehrte.

Ein Gespräch.

Gelehrter. Nun — endlich! Sagen Sie mir doch, mein Herr: seit wann ist es denn unter uns dahin gekommen, daß ich Sie bestimmt einladen muß, will ich Sie bei mir sehn?

Komponist. Seit wann? Seit das leidige Manuscript dort auf Ihrem Pianoforte liegt.

Gel. Ihre „Klavierstücke für Kenner?"

Komp. Ja. Zehnmal bin ich in der hergebrachten Abendstunde an Ihrem Hause gewesen und habe geguckt, ob Licht im Zimmer sei. Ich hatte auch wohl schon den Klingelzug gefaßt: aber ich ließ ihn fahren und ging fürbaß.

Gel. Wunderlich. Sind Sie so scheu gegen Lob und Dank? Das ist doch sonst der Musiker Art nicht.

Komp. Scherzen Sie nur: mir ists bittrer Ernst. Wahrlich, ich ging frisch an die Arbeit, wie Sie riethen. Mit Begeisterung ging ich daran und mit Lust und Liebe hielt ich aus. Auch hab' ich dabei mich nicht übereilt — so viel ich irgend weiß; habe mich stets zusammengenommen —

Gel. Sie sprechen da kein Wort aus, das ich nicht schon aus dem Werke selbst gelesen hätte —

Komp. Dann werden Sie aber auch ganz Anderes herausgelesen haben. Ich hab's gemacht, so gut ich gekonnt: nun ja! Aber dennoch —! Das ist's ja eben!

Gel. Was denn? was: „aber dennoch?"

Komp. Kaum hatten Sie's, so fühlt' ich: es ist doch Nichts! Unter anderm und vielleicht herberm Beigeschmack, unter ungewöhnlichem Küchennamen ein gewöhnlicher Brei! Da ärgert' ich mich; da schämt' ich mich, vor mir, vor Ihnen . . .

Gel. Hören Sie auf und plagen Sie sich nicht ohn' allen Grund. Von dem, was Sie da gefühlt haben wollen — allerdings die Uebertreibung abgerechnet: von dem fühlt wohl Jeder Etwas bei seinen Arbeiten. Hat man Etwas zu Stande und das Feuer des ersten Enthusiasmus für den Gegenstand und für die Arbeit ist verflackert:

wer wäre von dem, was er geleistet, gänzlich befriedigt, außer der Eitle oder sonst Thörichte? Steht doch Jeder höher, als das Werk: wie hätte er sonst sein Schöpfer sein können? Ja, indem er es hervorgebracht und mit treuer Verwendung aller seiner Kräfte ausgebildet, hat er diese selbst gesteigert, erweitert, gestärkt, und sonach sich: wie sollte ihn nun das Vorige und dessen Produkt gänzlich befriedigen?

Komp. Ja, mein theurer Herr: das klingt wohl schön und gut; es mag auch wahr sein: aber es kömmt mir vor, als ob Sie damit etwas ganz Anderes meinten, als ich. Doch selbst, was Sie im Sinne zu haben scheinen: wer kann sich denn damit beruhigen?

Gel. Daß man sich damit nicht beruhigen, nicht vollkommen befriedigt finden kann — denn das wollen Sie doch wohl sagen: das sei Gott gedankt, der es so haben wollen! Es gehört zum Loose der Menschheit und dürfte die schönste Seite dieses Looses sein. Es deutet auf immer Besseres, soll zu immer Besserem führen, und kann es auch. Damit unzufrieden sein: das hieße unzufrieden sein, daß man ein Mensch ist. Und was nun Einer nach bestem Wissen, in reiner Absicht, mit treuer Anwendung all' seiner Kräfte zu Stande

gebracht hat — wohin auch seine Thätigkeit sich gewendet haben möge; was also jetzt wahrhaft sein Bestes ist und zugleich ihn, wenn auch ein noch so kleines Schrittchen, dem noch Bessern genähert hat: das verachten, das schmähen, und in so fern sich selbst mit: das ist . . . wie sag' ich?

Komp. Unvernünftig —

Gel. „Du sagst's!" Es verlangt das selbst die strengste Ascetik nicht, wenn sie den Menschen und sein Thun — in ihrem Sinne, freilich mit Recht — ein Nichts nennt. Wir bedürfen gar mancher Hebel, uns zum Guten zu schwingen, und gar mancher Bande, uns fest am Guten zu halten: warum von sich werfen, was hierzu dient und uns verstattet ist? — Doch ich weiß, Sie sind derselben Ueberzeugung und nur zuweilen anderer Stimmung. Ich nehme wohl überhaupt die Sache zu ernsthaft.

Komp. Nein, nein. Aber wie gesagt, ich fürchte: was Sie da meinen, trifft mich nicht. Meine Unzufriedenheit ist nicht jene höhere, allgemeinere, die mich wahrhaft ehrwürdig dünkt. Meine Unzufriedenheit ist mehr ein dummer Verdruß und kömmt mehr aus unbeholfenem oder verkapptem Hochmuth. Was Sie meinen — faſſ'

ich Sie recht — das entsteht, wenn wir, was wir gethan, mit dem zusammenhalten, was überhaupt zu thun wäre —

Gel. Ganz recht.

Komp. Es ist ein Sehnen nach dem Allerbesten, dem wahrhaft Vollkommenen; in unsern besten Stunden, ein herzinniges Sehnen darnach. Das hat aber neben dem Schmerzenden auch etwas Wohlthuendes; neben dem Demüthigenden auch etwas Erhebendes —

Gel. Allerdings, allerdings, mein Freund.

Komp. Nun, sehen Sie: hier mit mir ists anders. Es ist gemeiner, niedriger, verwirrender, aufreizender. Es ist, es ist . . . Wenn ichs doch nur mit Worten deutlich machen könnte!

Gel. Es wird schon kommen; vielleicht, wenn Sie es sogleich in dem vorliegenden Falle nachweisen.

Komp. Sie meinen meine Arbeit dort? Nun ja: diese verglichen — nicht mit einem mehr geahneten, als erkannten Urbilde, sondern nur mit dem Besten, was durch die größten Meister des Fachs schon vorhanden ist — kömmt mir vor, wie, nichts vorne, nichts hinten, nichts in der Mitte, außer, was schon dagewesen; und wie oft dagewesen ist. Ich hab's nur etwa da und dort

in einer Form ausgeprägt, die man jetzt hintenansetzt, und für eine bestimmte Klasse der Theilnehmenden eingerichtet — was man jetzt auch meistens hintenansetzt. Gleichwohl konnt' ichs wahrlich nicht besser machen; und da es weiter nichts geworden ist, so kann ich weiter nichts machen ...

Gel. Gemach! gemach! Bleiben Sie doch bei mir sitzen! — Sehen Sie: wäre Ihre Arbeit auch wirklich nicht mehr, als was Sie da behaupten: so wäre sie doch schon dadurch etwas wahrhaft Schätzbares; besonders durch ihr bestimmt gedachtes, achtbares und treu verfolgtes Ziel. Doch sie ist mehr: sie ist wahrhaftig mehr ...

Komp. „Aber —!" Nur heraus damit! Ein „Aber" sollte kommen: ich les' es auf Ihrem Gesicht. — Sie lachen? Um so sicherer sollte das „Aber" kommen.

Gel. Steht's auf meinem Gesicht, so steht's auch in meiner Seele, und soll, wenn Sie's verlangen, über die Lippen.

Komp. Freilich verlang' ich's! Bedarf das erst der Frage?

Gel. Also: erst die Versicherung meiner erneueten Achtung, daß Sie auf die schwierige, von äußern Vortheilen gar nicht aufgewogene Arbeit

Geist, Kunst, Zeit und beharrlichen Fleiß haben wenden wollen —

Komp. Gut, gut! Nur weiter!

Gel. Dann: meinen Dank, daß Sie dies Werk meines Vorschlags doch mit für mich bestimmt haben —

Komp. „Mit?" Zunächst! wahrscheinlich, allein!

Gel. Endlich: mein Lob, daß Sie so zweckmäßig, so sorgfältig, so ausdauernd gearbeitet haben —

Komp. Basta! Wurmsaamen! Da steckt das „Aber!" Wie war's? „So zweckmäßig, sorgfältig, ausdauernd!" Ganz recht:

„Er gräbt und schaufelt, so lang er lebt!"

Das ists ja, was ich auch meine! Eben darum! jaja, eben darum! — Nun sehen Sie mich an und sagen kein Wort?

Gel. Was soll ich sagen, wenn Sie so umherfahren? wie Ihnen beikommen?

Komp. Beikommen? Mit dem Aber! dem rund und nett ausgesprochenen Aber! Denn was Sie da rühmen — o ja, das ist immer 'was Verdienstliches: aber gerade dasselbe, was ich z. B. an meinem Schuster rühmen muß. Da sehen Sie nur — diese neuen Stiefeln! Sie sitzen gut, sie

drücken nicht, sie lassen kein Wasser durch: der Mann hat — wie war's? er hat zweckmäßig, sorgfältig und ausdauernd gearbeitet! — Jetzt also: nur weiter fort!

Gel. Nein; jetzt nicht.

Komp. O Gott — nur nicht diese Ruhe, die jetzt ganz schauderhaft auf mich eindringt!

Gel. Ruhe, mein Freund, muß überall sein, wo Etwas gehörig verhandelt werden soll. Und da Sie jetzt gar nichts von dieser Ruhe aufbringen können; so dächte ich, ließen Sie mir zu, daß ich sie für uns Beide zu behaupten suchte.

Komp. Sie haben Recht. Das, bei Seite! Aber nun fahren Sie fort!

Gel. Ein andermal. Wir kommen schon wieder zusammen.

Komp. Nein: jetzt wünsche ich es! Wahrlich, es ist mir Ernst, zu lernen. Auch von Ihnen zu lernen. Ich will Ruhe halten. Sehen Sie: da sitz' ich. Nun Ihre Kritik! tüchtig drein geschnitten, daß die Fetzen herumfliegen!

Gel. Sprechen Sie doch, als ob Kritisiren und Abwürgen auf Eins hinaus käme. Ich für mein Theil kann behaupten: Wenn ich ein tadelndes Urtheil auszusprechen mir erlaube, so thue ich es nur, um den Autor fähiger und geneigter

zu machen, sich selbst richtig zu beurtheilen; und thue es auch in der Weise, welche, meiner Einsicht nach, am sichersten dahin führen kann.

Komp. Das ist vergebne Arbeit. Ich kenne meine Leute; und kenne mich auch. Bei uns ist's vergebne Arbeit. Ja, der ruhige Gelehrte gegen den ruhigen Gelehrten: da mag's gelingen. Und doch wohl selten genug. Aber gegen den Künstler; gegen den Künstler, in dem Phantasie und Gefühl herrisch vorwalten, vorwalten müssen ... Husten Sie nur: es bleibt doch dabei. Oder ist's Ihnen etwa wirklich gelungen? zuweilen? mit Künstlern? Aufrichtig!

Gel. Aufrichtig: nicht zuweilen, sondern oft; nur selten im ersten Moment und mitunter erst nach Jahren. Sie können Beweise verlangen.

Komp. Wirklich? — Nun dann: wissentlich will ich mich nicht schlechter zeigen, als Andere meines Gleichen. Versuchen Sie's mit mir.

Gel. Gern. Aber jetzt bitte ich: Lassen Sie uns von etwas Anderm sprechen.

Komp. Es thut mir Leid. —

Gel. — — Da ist ja, hör' ich, der Chef unsrer großen Musikalienhandlung gestorben. Es wäre Schade, wenn sie nicht, oder doch nicht in dem weiten Umfange fortgeführt werden sollte.

Komp. Das wird sie wohl.

Gel. Stehen Sie mit ihr noch in dem vorherigen Verhältniß?

Komp. In welchem?

Gel. Daß sie Ihnen alles neu Herausgekommene zur Durchsicht zukommen läßt —

Komp. Ja; das ist noch so.

Gel. Das muß Ihnen sehr erleichtern, fortwährend im Mittelpunkte aller musikalischen Ereignisse und Erzeugnisse der Zeit zu bleiben; wie die Spinne im Mittelpunkte ihres Gewebes zu sitzen.

Komp. Das wohl —

Gel. Sie sagen das so gleichgültig? Die Spinne kömmt gut dabei weg: es fängt sich immer Etwas, und sogleich kann sie dahinter her sein —

Komp. Ja; wenn sich nur nicht auch Vieles finge, was nichts taugt und nur dem Netze schadet!

Gel. Das läßt sie hängen; dann fällt's ab, und der Faden ist bald wieder angeknüpft.

Komp. Lassen wir die Spinne! Das geradezu Schlechte oder doch Gemeine: nun ja, das läßt unser Einer wohl auch hängen und fallen. Aber was nicht geradezu schlecht oder gemein ist,

und doch nichts werth, gleichwohl in irgend einer Hinsicht anziehend: das ist für uns vom Uebel.

Gel. Sie wollen sagen ...?

Komp. Zum Beispiel: was bloße Zeitsache, bloßer Zeitgeschmack, blos musikalisch-modische Redensart ist —

Gel. Nun — das ist doch nicht Alles geradehin vom Uebel.

Komp. Für den Künstler dennoch — den produzirenden nämlich.

Gel. Wie so?

Komp. Mit oder ohne Willen, oft selbst ohne Bewußtsein, nimmt er Vieles davon an. So geräth er hernach beim eigenen Produziren herunter in's Gewöhnliche, blos jetzt Geltende und Modische, eh' er sichs versieht. Und aus Gewöhnlichem wird mit der Zeit Alltägliches.

Gel. Da bringen Sie mich auf eine Ansicht, an die ich wohl selbst hätte denken sollen und die ihren guten Grund haben mag.

Komp. Gewiß hat sie ihn —

Gel. Ich erinnere mich so eben gar manches Musikdirektors an Operntheatern, der als Komponist geist- und seelenvoll anfing: aber weil er, neben einzelnem Guten, so vieles Gewöhnliche, blos Modische, und wohl auch nicht wenig Ge-

meines und Schlechtes, tagtäglich mit den Sängern einstudiren oder aufführen mußte — nur allzubald vor sichtlichen Augen eintrocknete, alltäglich ward, oder, um sich heraus zu reißen, sich in leeren Instrumentenlärm oder in erzwungen-barockes, querköpfiges Gekreisch warf —

Komp., So ist es freilich! Im Praktischen ists nicht anders mit unzähligen sehr geschickten Liebhabern: mit den sogenannten „Notenfressern." Und nun im Gegentheile! Man hat so oft den herrlichen Beethoven bedauert, daß er fast die Hälfte seines Lebens nicht hörte und seitdem von neuen Werken Anderer auch nur Weniges, nur das Allerausgezeichnetste, durchzusehen Lust behielt. Allerdings war die gute Seele zu bedauern. Sie wurde so einsam dadurch und so unglücklich! Aber gewiß hat dies Unglück sehr viel beigetragen, bis zum letzten Lebenshauche ihn in seinen Werken so eigenthümlich zu erhalten. Das, dächt' ich, hätten Sie selbst irgendwo behauptet.

Gel. Es kann sein. Indessen wollen wir doch auch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten. Für den Künstler, der, wie Sie, das weiß; und der, was er weiß, stets sich gegenwärtig erhält — darnach seine Maaßregeln nimmt: für den dürfte die Gefahr doch wohl wenigstens

nicht allzugroß sein. Raphael konnte lebenslang nicht satt werden, die Werke anderer Künstler, selbst wenn nur in Zeichnungen oder Kupferstichen, kennen zu lernen, und blieb doch der große, ganz eigenthümliche, der einzige Raphael. Göthe lebte und webte in den verschiedensten Fächern der Poesie, Kunst und Wissenschaft aller Nationen, und blieb doch der große, ganz eigenthümliche, der einzige Göthe.

Komp. Ja, das sind Heroen des Menschengeschlechts: diese bewegt kaum, was Andere wankend macht oder gar zu Boden wirft.

Gel. So will ich wenigstens sagen: Das Mitfortleben im Mittelpunkte seines Fachs und seiner Zeit in Beziehung auf dies Fach, gewährt, neben einiger Gefahr, dem, welcher es so behandelt, wie ich vorhin angab — nämlich . . .

Komp. Ich erinnere mich recht gut . . .

Gel. Es gewährt diesem auch bedeutende Vortheile, indem er doch gewiß nicht, gleich dem guten Beethoven, wie außerhalb der Zeit und verschmähend was sie bieten kann, das schwierigste und abgeschlossenste Dasein wird führen wollen. Er soll es auch nicht. Wenn er kann — wie jener gefesselte Prometheus nicht konnte — so lebt er unter seinen Zeitgenossen, mit seinen Zeitgenos-

sen, zunächst für seine Zeitgenossen. Er muß daher, selbst was er nach den allgemeinsten oder im Gegentheil nach den eigenthümlichsten Ideen arbeitet, wenigstens an seine Zeit, an ihren Sinn, ihre Bedürfnisse, ihre Wünsche, anknüpfen —

Komp. Ich möchte das weniger Vortheile — ein Gut: ich möchte es lieber ein nothwendiges Uebel nennen.

Gel. Jedes wahrhaft nothwendige Uebel ist ein Gut; nämlich für den, der es recht zu fassen und zu gestalten weiß. — Aber wie haben wir uns in's Allgemeine verlaufen! Lassen Sie uns zurückkehren, und sogleich, dächt' ich, auf das Spezielleste! Wenn ich von dem Allen, was wir Beide jetzt gesprochen haben, das Facit ziehe und dies z. B. auf jene Ihre Arbeit anwende...

Komp. O ich bitte Sie: nichts davon! jetzt kein Wort! jetzt wär' es mir unerträglich.

Gel. Warum denn? Wenigstens beispielsweise!

Komp. Auch das nicht. Ich bediene mich desselben Rechts, dessen Sie sich vorhin bedient haben: „Ein andermal." „Wir kommen schon wieder zusammen." „Jetzt lassen Sie uns von etwas Anderm sprechen" —

Gel. Dann muß ich antworten, wie Sie

vorhin: „Es thut mir Leid" — Es thut mir wirklich Leid: ich hätte gar zu gern . . .

Komp. Ich vorhin auch: aber ich gab nach —

Gel. Gut. Ich — will es auch. Aber das Andere, wovon wir sprechen wollen, darf sich doch an jenes Unterbrochene schließen?

Komp. An jenes Allgemeinere? O darum bitte ich, darum bitte ich gar sehr!

Gel. So will ich denn nur sagen: Ueber die Eigenheiten des Moments, über die in ihm herrschenden und sie bestimmenden Richtungen des Geistes und Sinnes, die rühmlichen und die nicht rühmlichen: darüber — was nämlich Musik betrifft — möchte ich wohl einmal einen Tonkünstler, gerade wie Sie und in Ihren Verhältnissen, sich umständlich aussprechen hören. Er würde mich damit nicht nur sehr interessant unterhalten, sondern auch unterrichten; denn Sie wissen ja, unser Einer bewegt sich mit seiner Musikliebe fast immer nur in einem beschränkten Kreise, und muß es wohl.

Komp. Wenn Sie mir damit nicht zu viel zutrauen, und wie weit ichs vermag, stehe ich gern zu Diensten. Nur jetzt nicht. Jetzt haben wir Andres vor.

Gel. Wir sind einmal im Zuge; und von

dem Hefte dort wollen Sie ja nichts hören. — Ich will Ihnen entgegenkommen: ich will fragen. Wir gehen vorerst blos die wesentlichsten Momente durch. Melodie, Harmonie, Rhythmus: mit welchen Eigenheiten finden Sie jeden dieser Bestandtheile der Musik in unsern Tagen behandelt — im Ganzen nämlich, mit Vorliebe der Meister und entschiedener Begünstigung des Publikums? Lassen Sie uns mit dem Rhythmus anfangen.

Komp. Mit dem Rhythmus: warum gerade mit dem? Er gehört wohl mit dazu, entscheidet aber doch wenig, außer in besondern Fällen —

Gel. Lassen wir das vorläufig. Er gehört mit dazu, sagen Sie selbst; und da bei ihm der Verstand, obschon nicht die einzige, doch die erste Stimme hat: so findet sich über ihn das Wort leichter und wir fangen so beim Bequemern an. Also: welche Eigenheiten im Rhythmus? und zwar erst, in seiner Gestaltung mehr für die äußeren Sinne — was wir Taktarten nennen: dann, in Erfindung und Ausbau seines Innern für den innern Sinn?

Komp. Das dürfte bald abgethan sein.

Gel. Wie so?

Komp. Es findet sich da nur wenig Eigenes. Was die Taktarten betrifft: so wüßte ich

in den neuesten Kompositionen nichts, das nicht schon früher dagewesen wäre; und Ungewöhnliches wird von uns weit seltner angewendet, als von den Vorfahren. Manches auch, was diese erfunden haben, wenden wir gar nicht mehr an.

Gel. In der That?

Komp. Zuverlässig; und auch ganz natürlich.

Gel. Wie das?

Komp. Sie sagten ja selbst: Beim Rhythmus hat der Verstand die erste Stimme. Nun: ehedem hatte er bei aller Musik — wenn auch nicht die erste Stimme, doch eine mitherrschende, mitentscheidende. Jetzt herrschen und entscheiden allein Phantasie und Gefühl: wofür dem Himmel gedankt sei. Denn Musik ist eine Kunst und keine Wissenschaft; wenn auch allerdings die Wissenschaft nebenbei ihr frommen kann.

Gel. So —! Und was die Struktur, den Bau des Rhythmus im Ganzen, mehr für den innern Sinn, anlangt —?

Komp. Auch da zeigt sich wenig Eigenes.

Gel. Hier fänden aber doch auch Phantasie und Gefühl einen weiten, schönen Spielraum —

Komp. Wenn gleich! So weit ich mich irgend besinne, könnte ich sogar behaupten: es

zeigt sich gar nichts Eigenes hier; einzelne treffliche Wendungen, z. B. bei Beethoven, abgerechnet. Aber den Beethoven kann man schon kaum noch unter die Neuesten rechnen und unter die eigentlich Modischen gar nicht.

Gel. So verhielte sichs ja mit dem Rhythmischen und Taktmäßigen in der Musik, wie — die Gegenwart mit der Vergangenheit verglichen — mit dem Rhythmischen und Metrischen in der Poesie?

Komp. Waren da die Vorfahren auch reicher und mannichfaltiger, als die Jetztlebenden es sind? Ja so: Sie meinen die alten Alten!

Gel. Nicht blos diese. Blättern Sie nur einmal z. B. eine Sammlung der Minnesänger durch. — Doch ists denn auch wirklich so mit der neuen Musik?

Komp. Ich wiederhole es: zuverlässig. Von den Taktarten haben mehrere Meister verschiedene, die eine Zeit lang wenig benutzt worden waren, wieder öfter angewendet: wie den Neunachtel-, den Zwölfachteltakt. Mitunter haben sie das schön gemacht; Spohr z. B. Doch gerade über diese Taktarten brauche ich nicht erst zu sagen, daß sie, so wie der Dreizweitel-, der Sechsvierteltakt, mehr scheinbar als wirklich verschiedene Taktarten sind:

der Neunachtel= im Wesentlichen der Dreiviertel=, der Zwölfachtel=, der Viervierteltakt, beide in Triolen ausgeführt. Nur im feinsten Vortrage wird einiger Unterschied bemerklich.

Gel. Da fallen mir die verschiedenartig gemischten Taktarten ein, die Reichardt zu strengerer Nachbildung kunstvoller Rhythmen der Dichter einführen wollte —

Komp. Er hat's auch mehr gewollt, als gethan. Einzelne Male ists ihm trefflich gelungen: dann aber klappt's mehr, als es klingt. Ueberdies gehört es nicht in unsre Uebersicht: es ist nicht weiter in Gang zu bringen gewesen und jetzt wüßte ich Keinen, der Notiz davon nähme.

Gel. Das ist doch Schade.

Komp. Ich weiß nicht — Diese Mischungen: an sich haben sie doch etwas Unnatürliches, etwas Ausgerechnetes, etwas Erkünsteltes —

Gel. Das — wäre es Anfangs wirklich so — würde ihnen der rechte und geübte Mann bald zu benehmen wissen —

Komp. Zu benehmen? Zu verdecken, unmerklich zu machen: das geb' ich zu — allenfalls. Aber warum? Die Sache war einzig zu Gunsten der Dichtungen erfunden. Was soll der Musiker mit allen Dichtungen? Was in ihnen

für's Gefühl liegt: das soll er ausdrücken; verstärken soll er's und verschönern. Dann, giebt ihm der Dichter Gelegenheit, durch Besonderes — ich will sagen: durch die Situation, durch Bilder, durch Gleichnisse u. dgl. — die Phantasie näher in's Interesse zu ziehen: so soll er auch das benutzen, indem er dies Besondere, je nachdem es ist oder die Gattung es zuläßt, zugleich mit in Tönen andeutet oder ausmalet. Das ist es Alles. Uebrigens bleiben des Dichters Worte für ihn — Worte; und vollends ihre Form: um die hat er sich nicht weiter zu bekümmern, als daß er, wenn sie den Sinn bestimmen hilft, diesen, den Sinn, aufgreift — wo es sich dann zuweilen treffen kann, daß er sich auch ihr selbst, der Form, nähert. So machen wir es jetzt, und das ist auch vollkommen genug. Thäten wir mehr: Niemand im ganzen musikalischen Publikum bekümmerte sich darum, und es genirte nur die Meisten.

Gel. Sie „schneiden darein, daß die Fetzen herumfliegen." Himmel, welche Kostbarkeiten verstiebeten da wie Spreu vom Winde, wenn sie nicht von schwerem, gediegenem Golde wären, das durch eigenes Gewicht festliegt!

Komp. Nun — so schlimm ists gerade nicht

gemeint. Jene Kostbarkeiten waren es für ihre Zeit: die unsrigen sind es für die unsrige —

Gel. Und gar nichts besteht in seinem Gehalte und seinem Werthe? gar nichts: auch in der geistigen Welt? und die Vergangenheit ist für uns gar nicht da?

Komp. Sie ist da — für die, welche sich mit ihr zu beschäftigen Neigung und Muße haben: wie Sie, in Hinsicht auf Musik. Unser Einer gehört zu einem, im Gesicht und im Rücken eingekeilten Corps. Will er zurück, so ist er verloren: dringt er vorwärts, so kann er vielleicht sich durchhauen. Also: nur weiter fort!

Gel. Ja, wenn's denn wirklich so ist —! Also auch in unserer Betrachtung nur weiter fort!

Komp. Gut! Aber weiß ich doch wahrhaftig nicht, wo wir eigentlich stehen.

Gel. Sehen Sie? so geht's den maaßlos vorwärts Eifernden! Wir stehen bei mancherlei musikalisch-Rhythmischem, besonders bei dem, was zu Gunsten der Dichtungen erfunden worden. Ueber Letztes lassen Sie mich nur noch fragen: Warum bedienen sich nicht dessen zuweilen eben die Musiker, die sich jetzt sonst eines Jeden — und das mit Recht — bedienen, was irgend zum Vortheil der Wirkungen ihrer Kunst ersonnen ist;

die Instrumentalkomponisten nämlich? warum bedienen diese sich nicht zuweilen jener Erfindungen, sei es zu besonderm Ausdruck, oder zu Vermehrung der Mannichfaltigkeit, zu Erweiterung freier Bewegung, oder wozu sonst — zumal da sie jetzt den Spielern alles nur Mögliche zumuthen können und nach andern Richtungen auch wirklich zumuthen?

Komp. Warum? Weil in der Instrumentalmusik dazu keine Aufforderung, viel weniger eine Nothdurft vorhanden ist.

Gel. Nun — was ich so eben anführte: ist das keine Nothdurft? und sogar keine Aufforderung?

Komp. Es läßt sich ja auf anderen und gangbareren Wegen bequemer erreichen.

Gel. Wirklich? überall? auch unter allen Umständen? z. B. bei sonst absichtlich einfach und edel gehaltenen Stücken?

Komp. So weit ich sehe: o ja!

Gel. So! Nun freilich: dann —! Aber der Bau des Rhythmus im Innern und Ganzen?

Komp. Da hat nun wohl Joseph Haydn, besonders in den Quartetten — doch mehr oder minder in allen seinen Instrumentalkompositionen seit seinen mittleren Jahren — durch ihm ganz

eigene Erfindungen, und dann bei der Ausarbeitung durch Verkürzen, Verlängern, Vermischen der Rhythmen, durch Versetzen der Akzente, und was sonst noch Alles: er hat, sag' ich, am originellesten sich gezeigt, und am freiesten und leichtesten geschaltet und gewaltet. Beethoven hat der herrlichen, glänzenden Momente gleichfalls genug in dieser Hinsicht: doch wird man gestehen müssen, daß eben hier Vieles des Seinigen haydnisch, nur in eigener Weise angewendet, und daß eben hier Haydn wirklich reicher ist. Gewiß erinnern Sie sich der Werke Haydn's genug, um mir Recht zu geben.

Gel. Was sollt' ich nicht! Ist doch gerade das Rhythmische und was davon abhängt, ein Hauptmittel, wodurch Haydn gar manchem, an sich nicht eben bedeutenden Gedanken ein so eigenes Interesse, einen so eigenen Reiz gegeben; wodurch er, der geniale, heitere Humorist, halb im Scherz, halb im Ernst gewissermaßen aus Nichts Etwas gemacht hat, und oft etwas so Allerliebstes! — Nun also die Späteren, Beethoven ausgenommen, die Jetzigen: diese haben das so ziemlich fallen lassen? haben es vergessen oder verschmäht?

Komp. Nein; das nicht: sie haben es viel-

mehr — wenigstens das Hervorstechendere — vielfältig benutzt, auch wohl geradezu nachgeahmt oder aufgenommen — denken Sie nur an so viele Scherzandos und Rondos: aber dadurch ist es etwas abgebraucht worden, und wirkt nun weniger, besonders in den Nachahmungen, die, wenn auch noch so geschickt gemacht, doch niemals, wie das jung und frisch aus eigens begabter Seele in glücklicher Stunde Entsprungene hervortreten und eingreifen können. Beethoven, wie gesagt, hin und wieder ausgenommen — haben die Jetzigen in dieser Hinsicht, so viel ich irgend weiß, wirklich nichts Neues und Originelles erfunden. Sie scheinen auch gar nicht darauf ausgegangen zu sein.

Gel. Dann hätte sich ja die, in anderen Hinsichten neuerdings so sehr erweiterte und bereicherte Musik, in dieser — in Hinsicht auf Rhythmus, verengert und verärmert?

Komp. Wer die Aelteren, wie Händel'n und Sebastian Bach, kennt, und die Mittleren, wie eben Haydn und Karl Philipp Emanuel Bach, der wird Ihnen nicht widersprechen können.

Gel. Nun dächte ich: bei den jetzt so zahlreich, mit und durch einander verwendeten Instrumenten in Orchesterstücken; bei der fast immer-

währenden Vollgriffigkeit in der Klaviermusik; bei den vielfältigen, künstlich verschlungenen Details in Quartetten und ähnlicher Musik; bei den überreichen Figuren überall, selbst im Gesange: da müßte ohnehin der Rhythmus weniger deutlich, weniger sinnlich wahrnehmbar, mithin weniger sinnlich erregend werden —

Komp. Das ist auch so —

Gel. Und so müßte die Wirkung der Musik von dieser Seite, und in so fern überhaupt, schwächer ausfallen?

Komp. Muß zugestanden werden. Darum lieben auch jetzt, z. B. dieselben Italiener, die noch vor dreißig Jahren vor dem Gebrauche der großen Trommel und deren Zubehör in der Oper, um die Rhythmen par Force bemerklich zu machen, das Kreuz geschlagen hätten: sie lieben sie dermaßen, daß keine nichtkomische Oper bei ihnen nun ohne sie aufkömmt und die Komponisten nicht selten sogar zwei „Banden," die eine im Orchester, die andere auf der Bühne, anbringen —

Gel. Sie sagen das so leichthin und gleichgültig: kann ein wackerer Künstler, wie Sie, also sprechen über einen bedeutenden und wesentlichen Verlust, den seine Göttin erleidet?

Komp. Wenn er an das denkt, was diese

seine Göttin dafür von anderen Seiten gewonnen hat: so kann er's, dünkt mich.

Gel. Ich weiß doch nicht! Verlust bleibt immer Verlust. Und dieser muß ein großer sein, wenn ich mir nur auch das zusammen stelle, was Sie selber behauptet —

Komp. Was?

Gel. Vorhin, von Haydn und bei dieser Gelegenheit: jetzt von den Italienern. Das weis't doch ganz offenbar auf die Wichtigkeit des Rhythmischen, und zwar für musikalisch vorzüglich Gebildete, ja Verfeinte, hin. Wenn ich mich dann der alltäglichen Erfahrungen hierüber an musikalisch Halb- und Viertelsgebildeten erinnere: z. B. wie viel, scharf und charakteristisch rhythmisirte, wenn auch in Melodie und Harmonie ganz ordinaire Märsche und Tänze auf sie wirken, und dagegen, wie wenig, melodisch und harmonisch wahrhaft vorzügliche, aber nicht so rhythmisirte; wenn ich dann zum Ueberfluß auch noch an künstlerisch rohe Völker denke, wie die Türken, an denen unsere Melodie und Harmonie nur als Masse nicht unangenehmer Klänge augenblicklich und spurlos vorübergeht, indeß der scharf bezeichnete Rhythmus sie zu lichtem, ja wohl gewaltsamen Enthusiasmus aufregt; oder gar an wilde und verwilderte

Horden, die ohne alle Musik auskommen und blos durch scharf bezeichneten Rhythmus dieselben Wirkungen erfahren ...

Komp. Nun, was folgt da?

Gel. Zum Allerwenigsten: daß — wie auch seit Jahrtausenden anerkannt — der Sinn für Rhythmus im Innern der Menschennatur gegründet ist, darum sich überall ankündigt als Bedürfniß, das befriedigt sein will; daß nicht nur unsere neuere, sondern alle Musik höchst wahrscheinlich in dieser Beschaffenheit unserer Natur ihren ersten Ursprung hat, zuerst darauf gebauet ist, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses ihr erster — wenn auch unterster, doch in der Wirkung allgemeinster Zweck ist; daß darum, womit dies Bedürfniß befriedigt wird, einen der wesentlichsten, und den recht eigentlich nothwendigen Theil jeder Musik ausmacht ...

Komp. Sie holen weit aus. Aber an alle dem, und was sich daraus von selbst versteht, zweifelt ja kein Mensch —

Gel. Doch was versteht sich denn von selbst daraus? Es versteht sich daraus auch, daß z. B. die Hintenansetzung des Rhythmischen in der Musik durch nichts Anderes — durch keine melodischen oder harmonischen oder was sonst für Vor=

züge neuester Kompositionen ersetzt oder ausgeglichen, sondern höchstens, wenn dies Andere vortrefflich oder wenigstens höchst reizvoll ist, der Mangel vertuscht, weniger empfindlich werden kann: wogegen aber selbst dies Vortreffliche, dies Reizende, noch sehr gewinnen und viel mehr wirken würde, wenn es zugleich mit rhythmischen Vorzügen erfunden und ausgeführt wäre; daß darum die Komponisten, lassen sie sich, Ihrer Behauptung nach, jetzt diese Hintenansetzung zu Schulden kommen, daran wahrhaft Unrecht thun und ihren eigenen Werken im Werthe und noch mehr in der Wirkung schaden —

Komp. Sie gerathen in Eifer —

Gel. Die Sache wäre wohl des Eiferns werth: doch ich fahre ruhiger fort. Ist nun bei allen Werken dieser Beschaffenheit Letztes der Fall — daß sie nämlich eines wesentlichen Vorzugs ermangeln, minder ansprechen, schwächer wirken, besonders gewöhnlicher, wohl auch trockener und — länger erscheinen, als das bei der von mir gewünschten Organisation geschehen würde, und als auch ohne Zweifel die Autoren erwarteten: ist es bei allen der Fall: so muß er es ja offenbar noch mehr sein bei Werken, wo der Autor auf jene verputzenden Reize Verzicht gethan hat . . .

Komp. Ja doch, ja!

Gel. . . . vielleicht weil die Gattung und der besondere Zweck wollten, daß sie einfacher, ernster — so zu sagen: keuscher — hervortreten sollten . . .

Komp. Ja doch!

Gel. . . . weil er es zweckmäßiger fand, ihnen nicht wenig Kunstreiches, für die Auffassung Schwieriges, zu ertheilen, indem er sie nicht für die gemischte Menge bestimmte . . . weil z. B. sie sein sollten . . .

Komp. Ha!

Gel. Was?

Komp. „Klavierstücke für Kenner!“ O Sie —!

Gel. Nun?

Komp. Sie mit Ihrer Unschuld und Absichtlosigkeit! „Wir wollen indessen von etwas Anderem sprechen“ — Schön, 'was Anderes! „Es würde mir sehr anziehend sein, Sie darüber zu hören“ — und ich ehrliche Haut lasse mich auch eine Seigerstunde herum führen — Ja, schmunzeln Sie nur! immer im Kreise herum — bis auf den Punkt . . .

Gel. Auf welchen? Doch nur auf den, gleich angekündigten: „daß der Autor fähiger und ge-

neigter werde, sich selbst richtig zu beurtheilen." — Bleiben Sie doch sitzen! Was wollen Sie mit dem Hefte?

Komp. Weg damit! ich schreib' ein Andres. An die verzweifelte Rhythmik hatt' ich — ehrlich gestanden — hier so gut als gar nicht gedacht, sondern, wie jetzt Andere auch thun, nur frisch drauf los geschrieben, wenn sich in freier, guter Stunde die Melodie fand, und in erregterer, ernster, die harmonische Ausführung. Das soll nun anders werden. Adieu!

Gel. Eilen Sie doch nicht! Sie wollten sich auch noch über die Eigenheiten des Moments, was Melodie und Harmonie anlangt, erklären —

Komp. Heute nicht! heute nicht! — Ich habe genug für diesmal!

Seb. Bachs große Passionsmusik,

nach dem Evangelisten Johannes.

Sebastian Bachs große Passionsmusik, nach dem Evangelisten Johannes *).

Ueber ein, wenn auch noch so bedeutendes Werk, das seit ungefähr hundert Jahren vorhanden und eines Meisters ist, welchen Jeder kennt — Jeder, dem Antheil an dem Werke selbst zuzutrauen: darüber eine eigentliche Rezension zu schreiben, und blos eine Rezension: das wäre — wenn auch nicht unstatthaft, doch unnöthig und ziemlich überflüssig. Kömmt nun noch dazu, daß der Meister eine ganz bestimmte, ihm eigenthümliche Weise besitzt; eine Weise, die er sich selbst gebildet, vollkommen festgestellt, vollkommen abgerundet, also festgestellt

*) In Partitur, und auch in vollständigem Klavierauszuge: Berlin, bei Trautwein.

und abgerundet auf den höchsten Gipfel der Vollendung geführt hat — welcher Weise er nun überall, auch in dem zu besprechenden Werke, unverrückt treu bleibt; kömmt dazu, daß über den Meister und seine Eigenthümlichkeit auch so Vieles einsichtsvoll, wahr und gut geschrieben worden, so daß selbst, wer mit ihm und seinen Schöpfungen sich nicht befaßt, doch wenigstens die Umrisse eines Bildes von ihm und ihnen in sich trägt: dann würde, über solch ein Werk eine eigentliche Rezension zu schreiben, und blos eine Rezension, um so unnöthiger und überflüssiger. Darum schreibe ich über Seb. Bach und jene seine Passionsmusik keine solche Rezension. Aber zu wie vielen und (dünkt mich) wahrhaft beachtenswerthen, wohl auch Lesern aller Art nicht uninteressanten Betrachtungen veranlaßt solch ein Werk! zu wie vielen bietet es Stoff! Einige Theile des hier dargebotenen Stoffs will ich benutzen und sie dem Leser so einfach, deutlich und anschaulich vorlegen, als ich's vermag. Ich werde erst bei dem Hervordringen des neuerweckten Antheils an Werken dieser Art überhaupt verweilen; dann die Geschichte der ursprünglich deutschen Passionsoratorien von ihrer Entstehung bis auf unsere Tage erzählen; und endlich jenes Bach'sche Oratorium, in seiner

Art, nach seinem Zwecke und nach der Organisation seiner Hauptheile, übersehen lassen.

I.

Für Alle, die an Musik Theil nehmen — mögen sie über diese Kunst denken, wie sie wollen, oder auch gar nicht über sie, sondern nur überhaupt denken: für Alle ist es eine befremdliche, gewiß nicht unmerkwürdige Erscheinung, daß eben seit der Zeit, wo die Tonkunst in Komposition und Ausführung ganz entschieden die Richtung nach sinnlichen Reizen, deren möglichster Steigerung, Verfeinerung, Befriedigung genommen, in dieser Richtung und Vervollkommnung sich über alle Nationen Europa's verbreitet hat und unter ihnen ihre schimmernden, zwar flüchtigen, doch stets wiederkehrenden Triumphe feiert — daß eben seit dieser Zeit auch so viele, gerade der ernstesten, feierlichsten, ja gelehrtesten Werke großer Meister der Vorzeit, vorzüglich Händel's und Seb. Bach's, zahlreicher gedruckt worden sind, als zu irgend einer Zeit, selbst der ihres Entstehens; denn, wenn gedruckt, auch gekauft (sonst würden die Verleger wenigstens nicht fortfahren), wenn gekauft, auch geachtet und geliebt, wenn geachtet und geliebt, auch benutzt. Was ihm befremdlich und zugleich merkwürdig vorkömmt, das sucht sich der Mensch

zu erklären. Man hat sich auch jene Erscheinung zu erklären gesucht und thut es noch. Der Eine behauptet: „Es machen's die Namen — die berühmten Namen!" Diese ganz flach oben abgeschöpfte Behauptung kann wenigstens bei weitem nicht ausreichen. Wohl mag Mancher — Wunders halben, wie man sich ausdrückt, auch Etwas von Bach und Händel einmal ansehen, vielleicht besitzen wollen: aber ein Solcher hat dann an Einem ihrer Werke genug; und diese Manche füllen bei weitem keinen Markt für die Verleger. Uebrigens waren ja die berühmten Namen auch früher da: warum hat man sie so lange Zeit wohl nachgesprochen, aber nichts von ihren Trägern bekannt gemacht, noch verlangt? — Ein Zweiter sagt: „Sonst übten, verglichen mit jetzt, nur wenige Leute Musik: jetzt thut's alle Welt. Da theilt sich's ein." Diese Erklärung hat wohl noch weniger auf sich. Bach's und Händel's Werke sind nicht im mindesten Grade Allerweltsmusik; vollends die ersten, die sogar auf äußerster Spitze dieser entgegenstehen. Nach ihnen greift kein Mensch, der Musik nur so hinmacht, um sich die Zeit zu vertreiben. — Ein Dritter meint: „Der Grund ist die bekannte ungeheure Gier blos nach Neuem: jenes Alte aber und seine ganze Weise sind uns

jetzund neu geworden.“ Diese etwas abschätzige Meinung kann auch schlechterdings nicht befriedigen, obschon, was sie aussagt, bei dem Einen und dem Andern mitwirken mag. Alles Neue oder neu gewordene Alte, das blos darum, weil es dies ist, eingreifen und beträchtlich unterstützt werden soll, muß sich einigermaßen an das schließen — sich einigermaßen an das knüpfen lassen — was man eben kennt, liebt, übt, gewohnt ist, oder wofür man doch den Sinn im Allgemeinen, bewußt oder unbewußt, in sich hegt und trägt. Das Neue oder neu gewordene Alte mag höher oder tiefer stehen, es mag nach anderer Richtung, in anderer Manier abgefaßt sein, als das eben Gekannte, Geliebte, Geübte, Gewohnte: aber ganz von Grund aus davon verschieden und abgetrennt, so ein äußerst Entgegengesetztes — das darf es nicht sein, sonst findet man sich nicht drein, und will man versuchen, sich dazu zu nöthigen (was doch nur sehr Weniger Bemühen sein möchte), so fühlt man zwischen Vorsatz des Willens und Widerstreben der Neigung sich unbehaglich eingezwängt, wird gelangweilt, wird verdrüßlich, und läßt den Versuch fallen. — Ein Vierter läßt uns hohe, weithin gellende Worte vernehmen von des jetzigen musikalischen, wahrhaft unermeßlichen Pu=

blikums ächter Universalität, kraft welcher es Alles — Alles und Jedes — Eins wie das Andere — haben, genießen, kritisiren, vermehren will, und auch es zu haben, zu genießen, zu kritisiren, zu vermehren vermag u. s. w. Da stehet nun mir kein Urtheil zu; denn ich muß meine gänzliche Unfähigkeit bekennen, mir auch nur denken zu können eines so unzählbaren Publikums Universalität ohne — Trivialität.

Vielleicht sind noch mehrere Erklärungen jener Erscheinung aufgestellt worden; sie sind mir aber bei meiner geringen Belesenheit in Zeitschriften nicht vorgekommen. Ich bitte um Nachsicht deshalb, und daß ich, anstatt der vielleicht fehlenden Erklärungen, die meinige hersetzen dürfe.

Nach meiner Meinung giebt es zwei von Grund aus verschiedene Gattungen von Musik, und hat sie wohl immer gegeben; nur daß die erste sonst höchst untergeordnet war, und man darum, wurde von Musik überhaupt geredet, ihrer wenig gedachte: handelte sich's aber von Musik als Kunst, sie gar nicht in Anschlag brachte. (Ob mit Recht, ob mit Unrecht, bleibe dahingestellt.) Die erste Musikgattung will gar nichts, als durch Töne und Rhythmen sinnlich erregen und ergötzen; sie hat es nur damit zu thun, daß denen, die sie hören, und noch

mehr denen, welche zugleich sie ausführen, eine erweckliche, ihnen gefällige Beschäftigung, eine ihnen angenehme Unterhaltung bereitet werde. Sie ist keine Kunst — nämlich keine schöne: sie ist eine Geschicklichkeit, oder, will man den Ehrennamen nicht fahren lassen, eine blos angenehme Kunst, wie die des Feuerwerkers, des Theatertänzers, des Dekorateurs, des Kunstreiters u. dgl.; eine Kunst, welche allerdings Talent, Kopf, Gewandheit, Geschmack nicht ausschließt, vielmehr verlangt, soll sie Gesittete anziehen und eine so lebhafte Wirkung hervorbringen, als sie vermag. Die zweite Musikgattung ist eine Kunst, eine schöne Kunst: sie spricht Ideen aus und Gefühle; sie bietet Bilder des gesammten, geistig erregten und gesteigerten Innern des Menschen — des Verstandes auch — und nimmt damit ebenfalls das gesammte Innere des Menschen in Beschlag — den Verstand auch. Die erste bedarf eigentlich keiner Gesetze, als der des Wohllauts und der gemessenen Bewegung; auch wo sie mit Worten sich vereinigt, nur so viel Einsicht und Bedacht, gegen diese nicht widersinnig aufzutreten, mithin nicht Unsinn zu paaren und zu Tage zu fördern. Die zweite bedarf, außer den Gesetzen des Wohllauts und der gemessenen Bewegung, noch anderer, hö-

herer Gesetze — allgemeiner, als Kunst, besonderer, als Tonkunst, und noch besondrerer, wo sie sich mit Worten vereinigt. Seit nun die Musik — und besonders auch die Ausführung derselben, das „Musikmachen" — in's allgemeine Leben getreten, in's allgemeine und gemeine, hat die erste Gattung (wie wäre das anders möglich?) bei weitem den Ueberschwang erhalten; seit sich das Leben selbst, mit denen, die es führen, so überaus verfeint, umgebildet, an Stoff bereichert, in manchen Hinsichten auch wahrhaft veredelt hat: seitdem hat gleicher Weise jene Musik sich überaus verfeint, umgebildet, an Stoff bereichert, in manchen Hinsichten auch wahrhaft veredelt, indem sich Männer von ausgezeichnetem Talent, Einige selbst von Genie, und von großer Geschicklichkeit, in sie geworfen, theils aus Neigung, theils um sich der Vortheile des Moments zu bemeistern. Dadurch hat diese Musikgattung ihre Herrschaft noch viel weiter verbreiten und noch viel mehr befestigen müssen. Sie ist dieser Herrschaft jetzt weit würdiger, als je: aber in ihrem Wesen und ihren Zwecken ist sie doch nichts Anderes, als was sie früher gewesen. In ihren vorzüglichsten Produktionen — was sollte sie jetzt nicht Alle interessiren? nicht Alle ergötzen? auch die, welche für die

zweite Musik Geist, Sinn und alle Fähigkeiten besitzen? Nur befriedigen kann sie diese nicht, außer höchstens im Augenblicke. Sie hat es nie gekonnt, außer höchstens im Augenblicke. Aber, unterbricht man mich, das Leben besteht aus Augenblicken. Wohl! doch nicht blos für den Augenblick. Indessen braucht hierauf nicht einmal bestanden zu werden: wir verharren nur bei der eigenen, unmittelbaren Erfahrung. Da sind nun in den letzten Dezennien zwei besondere Umstände eingetreten. Die, auch für die zweite Musikgattung Geeigneten sind durch das gränzenlose Schreiben, Hören, „Machen" der ersten Musikgattung, ihrer, außer wo sie in größter Vollendung auftritt, ziemlich überdrüssig geworden. Ueberdruß an dem Einen, erregt den Wunsch nach dem Andern. In größter Vollendung kann jedes Ding nur selten vollführt werden; auch jene Musik. So fühlt man Leere, man vermisset; der Wunsch nach dem Andern kehrt öfter zurück und wird stärker; vorhanden ist es, dies Andere: man greift darnach. Das ist der eine Umstand. Man greift darnach, man versucht es, man versucht sich selbst an ihm. Wird man aber darum gerade in so ganz Fremdartiges, so weit Entlegenes, wie die Werke der zweiten Musikgattung bei den Altvor=

dern, hinüber können, hinüber mögen? wird man darum ihnen Sinn und Geschmack abgewinnen? Darum nun wohl nicht: aber es ist auch der zweite besondere Umstand eingetreten. Die ausgezeichnetsten Werke jener zweiten Musikgattung aller Zeiten sind sehr ernst; fragen wenig nach dem, was nur reizt, ergötzt und vergessen wird; dringen tief ein, rufen alle Kräfte des Menschen auf, beschäftigen alle: siehe! gerade so ist nun auch unser Leben geworden, und durch dasselbe gar Mancher von uns. Gar Mancher? Viele, Viele sind es! Viele nämlich, die nicht blos in den Tag hineintrollen oder tollen! Wie man ist, so wünscht man, was man liebt; weß man sich freuen soll. Ist, was man liebt, weß man sich freuen soll, so wie man ist: dann liebt man es, dann freuet man sich sein, noch um Eins so sehr. So mit Allem: warum nicht auch mit Musik? — „Das läßt sich hören. Aber steht's nun auch wirklich um gewisse Freunde der Tonkunst so, so bleibt doch noch die Frage: Warum sollten sie nur nach den alten Werken jener Gattung greifen und nicht nach den neuen, die gleichfalls ihr zugehören und obendrein mit so vielem Schönen geschmückt sind, das jenen abgeht?" Nur? wo hätt' ich denn gesagt: nur nach jenen? Außer

den neuen, wenn sie wirklich hierher gehören, auch nach den alten; neben ihnen: das ist die Meinung. Der Eine lieber nach diesen, der Andere lieber nach jenen: da folgt Jeder seiner Individualität, und Jeder thut Recht, der seinigen zu folgen; nur: außer diesen, neben ihnen, auch jene! Indessen wollen wir doch uns auch noch an Zweierlei erinnern. Von dem, was wirklich hierher gehört, und was wir, da es mit Bach's und Händel's Werken verglichen werden soll, zunächst in der Gesangsmusik zu suchen haben, ist nicht eben viel Vortreffliches aus neuerer Zeit vorhanden. Besonders was die letzte Zeit an solchen Werken hervorgebracht, wenn es auch würdig und rühmlich, besteht doch großentheils aus umgestalteten Nachklängen, wo nicht Nachahmungen, des Frühern: in beiden Fällen ist es unvermeidlich von minderer Uebereinstimmung mit sich selbst, ist folglich unvollkommener, schwächer; es entspringt ja nicht aus eigener Fülle des gesammten innern Wesens! es ist nicht ein rücksichtsloser, gleichsam nothwendiger Ausbruch dieses Wesens selbst! Zweitens: Wie zuzugestehen, daß diese neueren Hauptwerke von gewissen Herkömmlichkeiten, mitunter auch Schwerfälligkeiten der älteren, frei und mit vielem Schönen geschmückt sind, das diesen man-

gelt: so mangelt dagegen auch ihnen — und, mehr oder weniger, fast allen — Etwas, das die alten Hauptwerke besitzen, das sie ganz entschieden und vollkräftig besitzen: und dies ist ein sehr großes, ein herrliches Etwas. Soll ich es nennen? Ich werde; oder vielmehr: es wird sich von selbst kundgeben, wenn wir später auf jene Bachsche Passion im Besondern kommen. Darum, obschon es wohl das Beste bleiben wird: das Eine neben dem Andern! ein jedes in seiner Art! so wollen wir es wenigstens denen nicht geradezu verübeln, welche etwa sagen: Da jenem nun so ist, so laßt uns doch zuerst zu den Quellen selbst zurückkehren! sie uns zuerst wieder zu eigen machen: sie, in all' ihrer Eigenthümlichkeit, ihrem Geist' und Sinne, ihrem Vollgehalt und ihrer Kraft; auch in ihrer technischen Tiefe und Vollendung! Damit uns das gelinge, lasset uns vorläufig aufgeben, was ihnen an später ausgefundenen Vortheilen, Wirkungsmitteln und Reizen gebricht; gelassen ihnen nachsehen, was auch in ihnen blos Zeitform war, selbst wo es dem, was bei uns blos Zeitform ist, noch so sehr entgegen steht! festhalten lasset uns vor Allem an ihrem reinen, edlen, treuen Wesen: hieran aber auch recht fest!

Und wirklich sagen seit etwa zwei Decennien Viele so, besonders in der nördlichern Hälfte Deutschlands. Mit solchen Gedanken und Gesinnungen, in solchen Absichten, gehen sie hin zu den alten Meistern, namentlich zu Händel und Bach, und finden da, was sie suchen, und suchen nicht, was sie da nicht fänden. Solcher Suchenden und Findenden sind aber in letzter Zeit schon so viele geworden, daß ein Verleger von mäßigen Anforderungen an Gewinn bei Befriedigung ihrer Wünsche bestehen kann: da befriedigt nun ein oder der andere solche Verleger diese ihre Wünsche.

So erkläre ich mir die angegebene Erscheinung.

II.

Ein zweckmäßigeres Hülfsmittel, einem bedeutenden Kunstwerke Aufmerksamkeit, Eingang und Recht bei denen zu verschaffen, die überhaupt es sich aneignen können, giebt es schwerlich, als daß man diese in die Geschichte seiner Entstehung einführt. Nicht nur daß es ihnen dadurch aus der unabsehlichen Fläche der Allgemeinheit in eine bestimmterkennbare Umgränzung und Nähe gerückt wird, nehmen sie daraus auch ab, was man das Menschliche an einem Kunstwerke nennen möchte. Hierbei können aber beide Theile nur gewinnen:

der Kunstfreund und der Künstler mit seinem Werke. Besitzt das Werk Eigenheiten, die den Beschauer sonst befremden, wo nicht abstoßen würden: nun werden sie ihm natürlich, folglich nicht unlieb; und für das, was es auf sein Gemüth zu wirken bestimmt ist, wird dies erregt, wo nicht gestimmt. Dabei können wieder beide Theile nur gewinnen. So will ich die Geschichte der Bachschen Passionsoratorien, und um diese Geschichte anschaulicher zu machen, zugleich die, der ursprünglich deutschen Passionsoratorien überhaupt, von ihrem Entstehen bis auf unsere Tage, im Umrisse aufzeichnen. Der Gang meines frühern Lebens hat mir dazu nicht wenigen Stoff gebracht: spätere Studien und Uebungen haben mich in den Stand gesetzt, diesen Stoff mir zu verdeutlichen, ihn zu sichten, zu mehren, in Zusammenhang zu bringen. Da er noch nie und nirgends zusammengestellt worden ist: so werde ich ihn nach allen seinen Haupttheilen übersehen lassen, auf die Gefahr hin, damit Manchem zu breit und umständlich vorzukommen.

Bei Luthers und seiner Gehülfen neuer Anordnung des öffentlichen Gottesdienstes zuerst nur für Gemeinden des Kurfürstenthums Sachsen war bekanntlich eine Hauptabsicht, das Volk selbst mehr

als bisher zu bethätigen: und dies erkannte man als um so nöthiger, da der Kultus übrigens so sehr vereinfacht wurde. Sollte das Volk selbst mehr thätig mit eintreten, so mußte vor Allem die lateinische Sprache dabei — in den Städten möglichst beschränkt *), auf dem Lande entfernt werden. Zu dieser Bethätigung des Volks wählte man vornehmlich auch, daß es selbst sänge: aber

*) Sie zu beschränken, nicht, sie zu entfernen, war Luthers Absicht und Anordnung in den Städten; und es scheint nicht, daß er damit nur dem von jeher Gewohnten habe nachgeben wollen. Vielmehr: da die lateinische Sprache, wie bekannt, damals nicht nur den Gelehrten, sondern den Gebildetern aller Stände geläufig war; da Luther ihre Kraft und Würde, besonders auch ihre eigenthümliche Wirkung auf das Gemüth nach ihrem mittelalterlichen Idiom, erkannte und empfand — eine Wirkung, die sie durch Alter, durch Getrenntheit von den Sprachen des gemeinen, wie des weltlich verfeinten Lebens, selbst durch den Klang und die Stellung ihrer Worte vornehmlich in der Poesie, selbst auf uns noch heute ausübt: da das so war, sag' ich, scheint Luther sie aus Ueberzeugung und Antheil geschont zu haben. — Uebrigens sind es, wenigstens in Leipzig, noch nicht funfzig Jahre, daß die lateinische Sprache vom öffentlichen Kultus ganz entfernt worden ist; ganz, außer etwa bei der Figuralmusik, wo sich aber die Zuhörer um die Sprache überhaupt, und meist auch um das, was sie aussagt, wenig oder gar nicht zu bekümmern pflegen.

sänge, was es verstehen und mitfühlen könne — daß es mithin deutsch sänge. Luther übersetzte oder bearbeitete zu dem Ende eine Anzahl würdiger früherer Kirchengesänge, dichtete selbst neue, und erfand sogar köstliche, auch leicht zu erlernende Melodieen dazu. Freunde halfen ihm dabei oder folgten ihm nach. Mit diesen Liedern sollte beim Gottesdienste nach Zeit und Umständen gewechselt werden, wie bisher mit den lateinischen Gradualen, Offertorien u. dgl. gewechselt worden war. Vor Allem übersetzte oder vielmehr bearbeitete er aber drei Haupttheile der Messe; und diese sollten, wie bisher, als wesentlich zur gemeinsamen Gottesverehrung, für die vormittäglichen Versammlungen an allen Sonn- und Feiertagen feststehend bleiben. Luther begriff sehr wohl, daß sich Zweckmäßigeres, ja Nothwendigeres, dafür nicht ersinnen lasse. Was wäre denn auch da zweckmäßiger, was nothwendiger, als — erst, in Demuth sich zu fassen und sein Inneres überhaupt auf Gott zu richten, im Kyrie (nun Luthers Lied: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit); — dann, das Herz zu erheben zu Preis und Anbetung Gottes des Schöpfers und Vaters, des Retters und Helfers, dessen, der heilig und selig macht, im Gloria (nun Luthers Lied: Allein Gott in der Höh sei Ehr);

— jetzt, sich einmüthig und laut zu bekennen zum Glauben der Christen, im Credo (nun Luthers: Wir glauben All' an Einen Gott); — endlich, die feierlichste Stimmung und eine fromme Rührung in sich zu erwecken für den Antheil am heiligen Abendmahl, im **Sanctus** und **Agnus Dei** (nun Luthers: Christe, du Lamm Gottes? *) — Außer diesem Choralgesange, seiner Begleitung durch die Orgel (an hohen Festen auch durch die Zinken und Posaunen) und den Präludien derselben, wurden von Musik beim öffentlichen Gottesdienste nur noch die sogenannten Motetten **) des

*) Sanctus, mit Benedictus und Osanna, übersetzte Luther nicht, sondern ließ es als Theil der sogenannten Präfatio (Einleitung zur Haltung des heiligen Abendmahls), so wie diese Präfatio auch, lateinisch fortbestehen. Daß er dies ohne besondern Grund gethan, wird Niemand glauben. Aus seiner Ansicht und Streitart vom heiligen Abendmahle darf man wohl schließen, er habe dieser gottesdienstlichen Handlung damit mehr Fremdartiges, Dunkles und Geheimnißvolles geben oder vielmehr lassen wollen.

) Muteten, schreibt Luther; doch wohl von **Mutare, mithin in gewissem Sinne Variationen; nämlich über einen Cantus firmus, der zu Grunde lag und entweder fugirt oder in Imitationen der anderen Stimmen durchgeführt wurde. Als Text enthielten diese Motetten stets biblische Stellen, vorzüglich aus den

Chors vernommen; eine lateinische, zur Eröffnung der vormittäglichen, eine deutsche, zur Eröffnung der nachmittäglichen Versammlung. Ein Verbot anderer Musik und anderer Instrumente finde ich in Luthers Schriften, oder in liturgischen, geraume Zeit nach seinem Ableben, zwar nirgends: wovon aber gar nicht die Rede ist, das braucht man nicht zu verbieten; es unterbleibt von selbst. — Für die Fastenwochen nun bemerken wir in Gegenständen, die hierher gehören, nur folgende Abänderungen. Anstatt des Gloria (Allein Gott in der Höh —) wurde die (wohl sechsmal längere) allgemeine Litanei gesungen, und das Ganze des Kultus noch durch mehrere alte, lateinische Hymnen vermehrt. In der Charwoche, wenigstens am Palmsonntage und stillen Freitage, kamen des Vormittags, außer dem: **Ecce quomodo moritur justus** — und dem: **Rex Christe, factor omnium** — noch hinzu, das gleichfalls beträchtlich lange: **Crux fidelis** — und anstatt der Epistel wurde die Leidensgeschichte des Herrn, abwechselnd aus einem der Evangelisten, und zwar

---

Psalmen. Mehreres über diese Gegenstände enthält der erste Aufsatz dieses Bandes: G r u n d r i ß e i n e r G e s c h i c h t e ꝛc. S. 78 u. folgg.

dieser Text ganz wie er stand, vom amtführenden Geistlichen vor dem Altare abgesungen; wie überhaupt Episteln und Evangelien in der bekannten eintönigen Weise abgesungen wurden. Hieraus entwickelten sich nach und nach mancherlei Inkonvenienzen. Wir führen nur einige an. Ungeachtet Luthers eiferndem: „Ein Pfarrherr muß auch singen können" u. s. w. konnte es später kaum da und dort Einer nur leidlich; Viele, vielleicht die Meisten, konnten nicht einmal Ton halten. Nun denke man sich solch einen Gesang, ununterbrochen fortlaufend, bei einigen der Evangelisten beträchtlich über hundert Verse! Durch diese, durch die vorher angeführten Verlängerungen und durch die an jenen Festtagen so überaus zahlreichen Kommunikanten, dauerte der Vormittagsgottesdienst über vier, ja bis fünf Stunden, Alles in Eins fort, ganz ohne die früheren, von Zeit zu Zeit erweckenden, neu aufregenden Hülfsmittel des katholischen Kultus; und ein späteres Kommen als zu Anfang oder ein früheres Weggehen als zu Ende gab Anstoß und wurde oft streng gerügt. Nun hatte Luther zwar geschrieben: „Wir richten die deutsche Messe an so gut wir können: Andere werden's besser machen" u. s. w.; aber nach seinem Tode, und über ein

Jahrhundert hin, haftete man mit sonderbarer Aengstlichkeit oder Beschränktheit, in diesen wie in vielen anderen Dingen, an jedem Buchstaben, der von ihm ausgegangen; und als man endlich gedrungen war zu ändern, geschah es so spärlich, als irgend auszusinnen war *). Jene lateinischen Gesänge wurden fast sämmtlich anderen Versammlungen zugewiesen (z. B. das **Rex Christe** — der Vesper, das **Crux fidelis** dem Gründonnerstage u. s. w.) und jenes Absingen der Leidensgeschichte vor dem Altare ward in ein Ablesen vor dem Pulte verwandelt. Gelesen aber, hörte, oder verstand doch, nur ein sehr mäßiger Theil der Anwesenden den Vortrag, in den großen, angefüllten Kirchen: die Uebrigen blieben sich gänzlich überlassen und üble Unordnungen meldeten sich, zumal da die frühere protestantische Strenge sehr nachgelassen und ein dreißigjähriger, meist wildgeführter Krieg viel Rohheit in die Volkssitten gebracht hatte **). — —

---

*) Von hier an bezieht sich das Berichtete zunächst auf Leipzig. Ich habe aber, bei allem Bemühen, nicht auffinden können, daß es in anderen, besonders den sächsischen Städten, beträchtlich anders gewesen sei; vielmehr, daß, was nun dort anders ward, hier später aufgenommen wurde, gänzlich oder zum Theil.

**) Eines Auskunftmittels, zu dem man um diese

Jetzt wird es Zeit sein, zum musikalischen Theil unserer Betrachtung zurückzukehren und beizubringen, was sich, die Kirche betreffend, in diesem bis dahin ereignet hatte und bald darauf ereignete. Worauf die Tonkunst beim öffentlichen Kultus seit Luther und nach seinen Anordnungen beschränkt war: das ist oben angegeben worden; dann auch, wie lange man möglichst buchstäblich bei diesen Anordnungen verblieb. Indessen hatte aber die Figuralmusik sich außerhalb der Kirche allmählig — man kann nicht unbedingt sagen, höher gehoben, aber freier, leichter faßlich ausgebildet und dadurch viel weiter verbreitet; und da sie überall große Gunst gefunden, auch beim Volke, da

---

Zeit, doch, wie es scheint, auf nur wenige Jahre gegriffen, möge blos nebenbei gedacht werden. Zwar war dies Mittel nach Luthers zuerst angeführtem Prinzip gewählt: aber die Ausführung mußte bald zeigen, daß es vollkommen undienlich zum Zwecke sei. Die Gemeinde selbst sollte die Leidensgeschichte singen. Es war hierzu (von Paul Stockmann) ein Lied gedichtet worden, das wirklich alle Hauptmomente dieser Geschichte in sich faßte: aber außerdem, daß es an sich („Jesu Leiden, Pein und Tod" —) in keinerlei Hinsicht auch nur einigermaßen gelungen genannt werden kann, stelle man sich vor: vier und dreißig achtzeilige Strophen, nach der trübsten, eintönigsten Melodie des ganzen Gesangbuchs in Eins fort abgesungen!

übrigens kein gesetzliches Verbot vorhanden war: so verstattete man ihr Eingang auch in die Kirche, nicht beim gewöhnlichen Kultus, sondern bei besonderen Feierlichkeiten. Die Aufnahme war auch hier die allergünstigste; wir finden ausdrücklich gerühmt „das gute Vermerken und die andächtige Lust, womit die Gemeinde Gesing und Saitenspiel christfreundlich hingenommen." Darum vergönnete man dieser Musik nach und nach — wie es scheint, geraume Zeit nur nachlassend, wenigstens ohne bestimmt ausgesprochene Verordnungen — auch an den gewöhnlichen christlichen Festtagen, und endlich selbst an den Sonntagen, in den Hauptkirchen aufzutreten, ohne daß man sonderlich darum besorgt war, sie zugleich, nach ihrem Text und Ausdrucke, mit den anderen Theilen der Liturgie zu wahrer Einheit zu verbinden, viel weniger, sie mit dem, was eben an diesem Tage durch Gebet, Gesang und Predigt besonders bewirkt werden sollte, in Uebereinstimmung zu setzen. Dies Besondere erfuhr der Kantor und Musikdirektor erst dann, wenn es die ganze Gemeinde erfuhr: dann aber war der Haupttheil seiner Musik schon vorüber und der Rest nicht mehr abzuändern; was uns wohl um so auffallender vorkommen muß, da sie, die Musik, nicht wie beim katholischen

Ritus (bei der Handlung der Messe) von dem Uebrigen getrennt, sondern mit ihm gemischt war. Dessen ungeachtet blieb es dabei und hing einzig vom Belieben des Kantors und Musikdirektors ab, was ausgeführt werden sollte; auch, ob in lateinischer oder deutscher Sprache, ungeachtet jene nun bei weitem nicht mehr so Vielen, als ehedem, bekannt war. Nur durfte an alles Andere, was in den liturgischen Verhandlungen von früher Zeit bestand, nicht gerührt werden, sondern dies behielt daneben einmal wie das andere seinen gewöhnlichen Verlauf *). Seit der Kurfürst Friedrich August (im Jahre 1697) zum katholischen Be-

*) So geschah' es nun auch, daß z. B. — man wird es kaum glauben, und doch ist es über hundert Jahre so gewesen; ich selbst habe es noch als Knabe und Jüngling (und wie oft!) also ausführen helfen — daß, sage ich, unmittelbar nach dem deutschen Gloria (Allein Gott in der Höh sei Ehr —) das lateinische, unmittelbar vor dem deutschen Credo (Wir glauben All' an Einen Gott—) das lateinische, munter musizirt wurde; anderer, zum Theil noch wunderlicherer Verstöße nicht zu gedenken, und gewisser, selbst heute nicht ganz gehobener Folgen, die zu billigen unmöglich, auch nicht. Der, was die letzteren anlangt, so oft vernommene Einwurf: Man sieht es jetzt überall so — ist keiner; und der: So müßte man alle Kirchenmusik abschaffen — ungegründet.

kenntniß getreten war und den Gottesdienst in seiner Hofkirche aufs Glänzendste eingerichtet hatte — wozu auch eine so vortreffliche Musik gehörte, als man im nördlichen Deutschland noch niemals vernommen — verstattete man unserer Kirchenmusik gleichfalls, aus leicht begreiflichen Ursachen, einen noch weiteren Raum: doch verblieb es bei dem so eben angeführten Vorbehalt und ohne die gleichfalls angeführte Fürsorge. Auch mit der Feier der Passion verblieb es, wie vorhin gemeldet, und wir haben hier nur hinzuzufügen, daß während der Fasten- und Adventswochen nicht nur alle und jede Musik, sondern selbst die Orgel zur Begleitung des Chorals (auch der vierunddreißig Strophen des angeführten Liedes) schweigen mußte.

Endlich trat an der Spitze der örtlichen Geistlichkeit ein Mann hervor — ein Mann, hochgeachtet als gelehrter Theolog und sehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen seiner Strenge in Lehre und Leben, ein Mann, durchgreifenden, ganz entschiedenen Charakters, selbst durch seine Gestalt und Haltung Jedermann imponirend: Salomon Deyling, Doktor und Professor primarius der Theologie, Superintendent zu Leipzig u. s. w. *).

*) Er lebte von 1677 bis 1755.

Er mochte das zum Theil oben berührte Unstatthafte beim öffentlichen Gottesdienste an den Tagen der geheiligten Woche nicht länger dulden; und da man nun auch (im Jahre 1723) den großen, schon weitberühmten Johann Sebastian Bach, auch einen Mann von durchdringendem Geiste, kräftigem, entschiedenen Wesen und festem, christlich-frommen Sinne, zum Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen in Leipzig erhalten hatte: so vereinigte jener sich mit diesem, seine Gedanken und Absichten in's Werk gerichtet zu sehen. Seine Gedanken und Absichten — der Erfolg zeigt's deutlicher, als der wörtliche Bericht — kamen darauf hinaus: Unsere erste Einrichtung war die beste, aber für jene Zeit und ihre Verhältnisse; wir müssen diese Einrichtung zurückführen, aber sie unserer Zeit und deren Verhältnissen anpassen. Es bleibt dabei: An jedem Palmsonntage und Charfreitage wird die Leidensgeschichte des Herrn wechselnd nach Einem der Evangelisten verkündigt — ganz mit des heiligen Autors Worten; wer hätte bessere? Auch gesungen soll sie werden: wie könnten sonst sie Alle deutlich vernehmen? Aber gesungen soll sie werden von Leuten, die singen können: von euch; und damit Alles wohl laute und willigern

Eingang finde, musikalisch gesungen und begleitet *). Euer jedesmaliger bester Sänger, und der recht gut ausspricht, tritt auf mit den Worten des Evangelisten (mithin als Rhapsode, rezitativisch); noch mehr Anschaulichkeit und Leben, auch Mannichfaltigkeit hinzu zu bringen, laßt, was die anderen Personen der Geschichte sagen, auch durch Andere aussprechen, und die Stimme des jüdischen Volks durch den Chor. An den Hauptmomenten haltet Ruhepunkte und legt ihren Inhalt der Gemeinde näher an's Herz (nämlich in der Arie); und damit wir Alle uns immer von Neuem dazu erfrischen, immer von Neuem die Herzen erheben und richten, flechtet fleißig wohlgewählte Verse Allen bekannter Kirchenlieder ein, in welche die Gemeinde einstimmen kann. Wie nun das Alles genau zu verbinden und kunstmäßig auszuführen: das ist eure Sache **)!

---

*) Zu den folgenden näheren Bestimmungen mögen wohl Bach's Anmerkungen wenigstens vorzüglichen Anlaß gegeben haben.

**) Auch über Vermeidung jenes Disparaten zwischen der Musik und den übrigen Theilen des Gottesdienstes an Sonntagen und anderen Festtagen vereinigten sich beide Ehrenmänner. Sie beseitigten dies Disparate durch folgendes einfache Verfahren. Deyling

So wurden Bach's Passionen, und das wurden sie; ganz das. Nur über ihre Musik an sich

---

entwickelte in der Regel seine ganze Predigt — wenn auch oft künstlich genug — aus dem Fest- oder Sonntags-Evangelio: demselben Evangelio gemäß wählte und ordnete nun auch Bach seine Musik, so daß sie schon darum sich an das Uebrige anschließen mußte, wenigstens niemals ihm fernstehen konnte. Da nun aber doch der Fall nicht selten eintreten mußte, daß Deyling von der Regel abging und irgend einen abweichendern, nicht zu erwartenden Gegenstand durchführen wollte, wozu er nur die Veranlassung — eine Einzelnheit, ein Bild u. dgl. — aus dem Evangelio nahm: so sandte ihm Bach jedesmal zu Anfang der Woche mehre auf den Tag gerichtete Texte seiner Kirchenstücke zu (gewöhnlich drei), und der Doktor wählte daraus. Dazu gehörte nun freilich ein großer Reichthum an solchen Stücken: diesen aber schuf sich Bach selbst und schrieb dergleichen unaufhörlich. So ist die erstaunliche Menge dieser seiner Werke entstanden. Es ist kaum begreiflich und dennoch wahr: man fand nach seinem Tode fünf ganze Jahrgänge derselben für alle Feste und Sonntage — neben so vielen anderen, zum Theil größeren, höchst gelehrten, höchst tiefsinnigen Arbeiten. Sein Sohn, Karl Philipp Emanuel, traf eine Auswahl der vorzüglichsten jener Kirchenstücke: der also ausgewählten waren hundert und vier. — Nachdem Deyling und Bach verstorben waren, ließ man jene zwischen ihnen bestandene, eben so einfache als zweckmäßige Ordnung wieder in das Frühere aus einander fließen.

will ich noch einige Worte hinzusetzen. Wahrheit — der treueste, innigste, und ein möglichst vollständiger Ausdruck — war hier Bach's Ziel: im Ganzen durchaus nicht, wie sonst wohl öfters, technischen Reichthum, tiefsinnige Kombinationen, künstlerische Gelehrsamkeit zu zeigen. So wenig es in seinen Passionen an alle dem fehlt: er sollte und wollte hier für Alle schreiben; er sollte und wollte hier populär sein. Daß seine Popularität, besonders in den Arien und ausgeführteren Chören, weit entfernt ist von der unsrigen: das liegt nicht an ihm, sondern an uns: an unserer Zeit, an unserer Gewöhnung durch die Zeit. Wer Bildung besitzt und den Willen hat — nämlich einen Willen, der wirklich will und nicht blos wünscht — der kann sich über blos durch Gewöhnung Angenommenes hinwegsetzen, wie überall, so auch hier. Vermag er das nicht, so gebe er, was ihm fern bleibt, geruhig auf: er behält hier doch noch Vieles — Vieles — was ihm gar nicht fern bleiben kann. So wäre es z. B. kaum mit Worten auszudrücken, was für ein Schatz der ächtesten Kunst in diesen Rezitativen und in den kurzen, ihnen eingewebten Ausrufungen des Volks uns dargeboten wird. Greift nun auch unser Meister in seinen Passionen zuweilen den=

noch über die Popularität auch seiner Zeit, (und weit genug) hinaus — es geschieht nicht zu oft und nur an den zulässigsten Orten: (z. B. in dem hier genannten Werke, mit dem Einleitungs-chore des Ganzen:) so bedenke man freundlich,

„daß von sich selbst der Mensch nicht scheiden kann,"

und nehme diese Stücke als eine Zugabe an. Und welch eine ganz besondere, werth- und gehaltvolle Zugabe! — Vielleicht wird Mancher auch die öfters eingestreueten Choralverse, wie sie in Hinsicht auf Harmonie so melodisch-künstlich durch alle Stimmen und zuweilen sonderbar geführt sind, hierher rechnen. Wir geben ihm nicht Unrecht; erinnern ihn aber, daß in jener Zeit die Gemeinde durchgehends nur die Melodie des Soprans all' unisono sang, ohne alle Einmischung in die Harmonie, selbst bei den Schlußfällen der Zeilen. Da konnten ja die Organisten bei der freien, oder die Chorsänger mit Orgel und Instrumenten bei der vorgeschriebenen Begleitung ohne alle Störung ihre eigenen Wege neben der feststehenden Melodie hinwandeln; und sie thaten es gern, um das Gewohnte aufzufrischen und auch denen, welche die Kunst verstanden, etwas sie besonders Anziehen-

des darzubringen. Jetzt ist jenes anders: so muß auch dieses anders sein. —

Da hiermit der Abriß einer Geschichte der ursprünglich deutschen Passionsoratorien bis zu dem Punkte gezeichnet ist, wo das angeführte Werk entstanden: so darf ich mir vom Fortbaue bis auf unsere Tage nur die Hauptlinien zu ziehen verstatten.

Bach's Passionen erfüllten vollkommen, was man sich von ihnen versprochen. Wie wenige deren auch sein mochten, die sie als Kunstwerke zu fassen, zu würdigen, zu genießen im Stande waren: die Gattung sowohl, als Bach's Art, sie zu behandeln im Allgemeinen, fand bei der Gemeinde lebendigen Antheil, so daß die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich-künstlerischen Feste für die Stadt ward. Gerber (im Tonkünstlerlexikon) meldet uns, Bach habe fünf Passionen geschrieben. Gerber mag Recht haben: ich aber habe, als Knabe, unter Doles, nur drei kennen gelernt und ausführen helfen. — Es ahmten den Meister jedoch bald die vorzüglichsten seiner ehemaligen Schüler nach. Man besitzt (oder besaß) Passionen derselben Anordnung und Form von

Krebs (dem älteren), Stölzel, Homilius *) u. A. Auch Doles's Passionen, aus dessen früherer und besserer Zeit, hatten dieselbe Anordnung: nicht mehr aber denselben oder auch nur einen ähnlichen Styl. Es war nämlich unterdessen die ursprünglich- und national-deutsche Musik — auch die der Kirche — um ihre Herrschaft gekommen. Deutsche Fürsten, die glänzenden Hof hielten — und deren waren damals nicht wenige — errichteten sich, als zu solcher Hofhaltung gehörend, italienische Operngesellschaften; sie pflegten zugleich die italienische Kammermusik, bei welcher besonders auch Oratorien ausgeführt wurden. Sie stellten italienische Komponisten und Kapellmeister an, oder ließen die deutschen in Italien studiren und nach Italienern sich bilden. Alles dies geschahe auch, und zwar in jeder Hinsicht vorzüglich, in Dresden **). Es blieb nicht ohne entschiedenen Einfluß auch auf die Kirche: es konnte nicht ohne diesen bleiben, zumal da die damalige italienische Gattung edel und schön, die Schreibart geistreich,

*) Die des Homilius sind, in ihrer Art, wahrhaft vortrefflich.

**) Auch hierüber und über Verwandtes wird in der ersten Abhandlung dieses Bandes ausführlicher gehandelt.

ausdrucksvoll und nicht ungründlich war. Es konnte auch nicht ohne entschiedenen Einfluß auf das Publikum bleiben, da neben diesen Vorzügen hier Alles leichtfaßlich, einladend, gefällig, reizvoll gestaltet hervortrat: Letztes vornehmlich durch Herrschaft des Melodischen, so wie durch freiere Formen und Vereinfachung des Harmonischen. In so fern stand es dem Deutschen sogar entgegen. Indem nun überdies die Ausführung durch die damals (auch für die Kirche) vortrefflichen italienischen Sänger vollkommen und der Apparat zu den Darstellungen (nicht blos der Oper) reich, würdevoll, imposant ausfiel: wie hätte die Wirkung nicht die größte und die Folge für die deutsche Tonkunst eine andere sein sollen, als die wir gemeldet? Die deutschen Komponisten, Bach und Händel fast allein ausgenommen, glaubten sich wenigstens einigermaßen anbequemen zu müssen: sie mußten es wohl auch wirklich, wollten sie noch Eingang finden. Doles, ein Zögling der Dresdner Schule (besonders Hasse's), that dies gleichfalls, auch in seinen Passionen. Da trat nun aber das Mißverhältniß zwischen den alten, höchst einfachen Worten der Bibel und des Kirchengesangbuchs, und der neuen Musik mit ihren, im Grunde von der ernsten Oper herübergenommenen

Formen (wenigstens in den Arien, Duetten und dergl.) unverkennbar hervor, störte die Einsichtigeren und minderte die Wirkung bei Allen. Dies Mißverhältniß wurde eben damals um so deutlicher erkannt und darum auch um so lebhafter empfunden, da man in Deutschland angefangen hatte, über die Künste überhaupt und ihre bedeutenderen Werke nach gewissen, axiomatisch vorausgesetzten Ansichten und Maximen blos des Verstandes wissenschaftlich zu diskutiren. Baumgarten hatte schon früher die neue Disziplin der Aesthetik ausgefunden; durch Vorlesungen über sein schätzbares Lehrbuch auf den meisten deutschen Universitäten war diese Wissenschaft allmählig unter den Männern von Wissenschaft überhaupt — nun wurde sie auch durch populäre Schriften unter der gesammten feinern Welt verbreitet. Hier wirkten eine Zeit lang vorzüglich die Schriften des Batteux, übersetzt und zum Theil erläutert von Adolph Schlegel und von Karl Wilhelm Ramler. Eine ganze Reihe von Ausgaben dieser Schriften wurde in Deutschland nöthig. Vor Baumgartens allenfalls, nicht aber vor diesen Ansichten, Raisonnements und Maximen konnte ein mit Musik singender Evangelist, der selbst kleine, aller Poesie entlegene, historische Umstände absänge, und doch

wieder häufig unterbrochen würde, bald vom Volke und den anderen handelnden Personen — unterbrochen mit dem, was ja blos seines Amts wäre gleichfalls zu berichten, dann wieder unterbrochen, man wisse eigentlich nicht von wem, mit Betrachtungen über das eben Erzählte: vor diesen Ansichten, sage ich, konnte ein solcher Evangelist, es konnte die gesammte bisherige Fassung und Anordnung der musikalischen Passionsfeier, keine Gnade finden. Die deutschen Direktoren (Doles auch) legten Bach's und ihre eigenen Oratorien ähnlicher Form leise bei Seite und griffen nach dem, was nun, jenen Ansichten, Raisonnements und Maximen Gemäßes neu aufkam, zumal da es von zum Theil ausgezeichneten Dichtern und Komponisten wahrhaft vorzüglich bearbeitet wurde, und auch, nicht sowohl beim Volke, als in der feinern und gebildetern Welt, großen, nach seiner Art auch vollkommen verdienten Beifall fand. Was dies Neue war? Ich brauche nur das in Dichtung und Musik ausgezeichnetste aller dieser Werke zu nennen: so hat es Jedermann vor Augen; denn Jedermann kennet dies Werk — nämlich Ramlers und Grauns Tod Jesu. Der Dichter läßt nur die Hauptmomente der Leidensgeschichte an uns vorübergehen und zwar in poetisch-ausgebildeter

Sprache. Beides darf er; denn die Personen, welche uns jene Momente vorführen, sind nicht historische, sondern blos gedachte, oder, wenn man lieber will, ideale. An jeden Hauptmoment knüpft der tiefer denkende und fühlende Christ — gleichfalls der ideale — Betrachtungen oder Ergießungen des Gefühls (in den Arien und anderen Sologesängen), und die von Beidem ergriffene — ebenfalls ideale — Gemeinde spricht in sehr passend erlesenen Schriftstellen (in den Chören) die Rührung und Stimmung ihres Innern dabei aus; welche Rührung und Stimmung dann die reale, die wirklich anwesende Gemeinde in Choralstrophen sich aneignet. Der Komponist behandelt, was wir hier zuerst angeführt — das Geschichtliche — in sorgsam gearbeiteten Rezitativen, auf welche Gesangsart überhaupt der Zeitgeschmack wenig Einfluß hat; das zu Zweit' und Dritt' Angeführte behandelt Graun nach jener italienisch=deutschen Weise; besonders aber die Chöre andächtig, würdevoll, auch kunstreich, und doch leicht faßlich. Durch dies schnell verbreitete Werk zweier hochgeachteter, selbst berühmter Männer wurde die Gattung, wenigstens in der nördlichern Hälfte Deutschlands, überall herrschend, und, neben vielen schwächeren und schwachen, wurden ihm ähnliche geliefert, wel=

che, vornehmlich in der Musik, vielleicht gleichen Rang verdienen, und wenn sie in gewissen Hinsichten ihm nachstehen möchten, in anderen ihm wohl noch vorzuziehen sind *). — Wie groß nun auch und wie gerecht der Antheil war, mit welchem diese Oratorien aufgenommen wurden: Eines mußte nach und nach von den Achtsamern bemerkt und empfunden werden: eine gewisse Kühle, die durch das Ganze, etwa mit Ausschluß einiger Hauptmomente, sich hindurchzog. Sie hatte ihren Grund — wenigstens den nächsten — in der Gattung selbst: in dem Hinwegheben des Stoffs aus dem Historischen in das Ideelle, aus dem eigentlich Darstellenden in das blos Ausdrückende. Man blickte umher, um, was man vermißte, vielleicht anderswo zu finden, und ohne daß man nöthig hätte, sich durch Kenntnisse, Bemühungen und mancherlei Verzichtleistungen in jene Vorzeit zurückversetzen zu müssen. Man fand es in den italienischen Oratorien, wie sie von Apostolo Zeno und Metastasio (in ihrer Art) trefflich, von einigen Anderen minder vorzüglich, doch ausreichend,

*) Es möge hier nur an die weniger bekannten von Seyfert in Augsburg, von Schweitzer in Gotha, von Wolf in Weimar, von Rolle in Magdeburg erinnert werden.

gedichtet, und von großen Meistern Italiens und Deutschlands gleichfalls trefflich in Musik gesetzt waren. Wie bekannt, sind diese ganz dramatisirt; wie nicht weniger bekannt, regt alles Dramatische, ist es von Werth, lebendig an. Das thaten nun diese Werke; und darum traten jetzt auch deutsche Dichter mit dramatisirten Passionen auf, fanden auch leicht geeignete Komponisten. Wo Beider Arbeit gelungen war, erhielt sie den gewünschtesten Eingang, auch beim gemeinen Mann; und seitdem läßt man Werke dieser Gattung mit denen der vorhergehenden, so viel ich weiß überall, wechseln: überall nämlich, wo man überhaupt noch Passionsoratorien in Kirchen und Konzertsälen hören mag und mithin die Anordner beider Anstalten sie noch zur Aufführung bringen können und dürfen.

III.

Endlich kehren wir zu des ehrwürdigen Bach's Passion nach dem Evangelisten Johannes zurück. Aber haben wir uns denn eigentlich von ihr entfernt? Ich dächte nicht. Bach's Passionen sind ja — wie der Grund und Boden für Alles, was in diesem Bezirk emporgewachsen, so der Mittelpunkt und Anhalt von alle dem, was wir bisher geäußert haben. Was das hier dem Publikum

dargebotene Werk mit denen, desselben Inhalts, derselben und der nächstfolgenden Zeit gemein hat: das habe ich anzugeben mich bemühet; daß es auch nach seiner besondern Beschaffenheit dem Leser näher bekannt werde, will ich nun mir angelegen sein lassen. Es wird kaum eines Weitern bedürfen, als einer genauen Inhaltsanzeige, mit einigen eingestreueten Bemerkungen.

Sogleich voraus und ein= für allemal mag Folgendes angemerkt sein. Wenn ich das Werk nach seiner Gattung, seinem Zwecke, seiner Organisation betrachte und es aus sich selbst erkläre: so erscheint mir das eigentlich Biblische und Historische, mithin das Darstellende, nicht blos Ausdrückende — es erscheinen mir die Rezitative und die zahlreich in sie verflochtenen, kleineren oder größeren Chöre, als sein Gipfel und als nicht genug zu preisen. Diese Wahrheit, diese Treue, diese Veranschaulichung der Charaktere und Vorgänge blos durch Töne und Rhythmen, diese scheinbar=einfache und verborgene, dennoch so reiche, tiefe und offenbare Kunst: wer hat dies — eben dies — jemals vollkommener dargelegt? wer vermag es, vollkommener dargelegt, sich auch nur zu denken?

Die Einleitung wird gebildet durch einen gro=

ßen Chor in zwei Abtheilungen. Er ist ein sonderbares, sehr künstliches, doch, begleitet von den Orchesterinstrumenten, zugleich ein sehr wirksames Musikstück. Aus ihm selbst geht hervor: Bach hatte sich folgende Aufgabe gestellt. Die Texteswörte sind nach jener bekannten, feierlich-ernsten, starken, erhebenden Stelle des Psalms: Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen u. s. w.: so müssen sie auch feierlich-ernst, stark, erhebend ausgedrückt werden. Nun dienen sie aber hier zur Vorbereitung auf die niederbeugende, Wehmuth und Trauer erregende Leidensgeschichte unsers Herrn; sie sollen die Gemüther zu dieser Wehmuth und Traurigkeit stimmen: das muß auch durch die Töne geschehen. Ließ man Beides wechseln, so würde Eins das Andere stören, wo nicht aufheben: Beides muß durchgehends zusammengehen, Jedes selbstständig, Jedes von dem Andern ganz unabhängig, aber Beides zu enggeschlossener Einheit verbunden. Da gab der Meister nun das Erste groß und frei auszuführen den vier Singstimmen — wo jede aber nichts desto weniger obligat, und alle stets kontrapunktisch, oft kanonisch verflochten sind: das Zweite trug er den Saiteninstrumenten auf, die das Ihrige in einer gleich Anfangs ergriffenen, wie

heimlich=unruhigen Figur, düster, schmerzvoll bewegt, nur als ein leises, fernes Rauschen, durch das ganze Stück unabweichlich durchführen. Was der ehrwürdige Vater Bach hierbei, wie so oft, für eine Tiefe der Kombination, was für ein, um höherer Zwecke willen, unbesorgtes, kühnes Hinausgreifen über die Buchstaben seiner eigenen Harmonielehre, was für eine Ausdauer in der überaus schwierigen Ausarbeitung — und ohne daß dem Ausdruck Eintrag geschähe — er bewiesen hat: das muß, wer dafür Auge besitzt, bei ihm selbst nachsehen. — Nach dieser Vorbereitung tritt die Handlung ein. Man kann sie füglich in vier Hauptszenen abtheilen. Wir wollen es.

Erste Szene: Christi Gefangennehmung zu Gethsemane und Ueberlieferung an den hohen Rath, mit den dabei vorgehenden Ereignissen. Diese Abtheilung besteht aus drei Rezitativen mit kurzen Chorsätzen, drei eingeschalteten Chorälen (ein jeder, wie überall, in Einer Strophe), einer Alt- und einer Sopranarie. Die Rezitative und Chöre glaube ich, nach dem oben voraus Bemerkten, übergehen zu können, und werde es auch in der Folge, wo mir nicht eine ganz besondere Aufforderung zur Abweichung entgegentritt. Nur die zweite jener Arien entfernt sich einigermaßen von

der damals gewöhnlichen Form und dem damals gewöhnlichen Gange dieser Gesangsart, indem der Komponist zur Begleitung der Melodie das Bild des Textes aufnimmt; nämlich „den Lauf," in welchem der Freund des Herrn diesem „mit freudigen Schritten" nachfolgt. Der nicht kurze Satz bekömmt dadurch mehr Mannichfaltigkeit und Belebtheit. Im Gedanken selbst liegt etwas Spielendes: aber wie ein freundliches, emsiges und beharrliches Kind spielt. Niemand wird ihm leicht ohne Lächeln des Wohlgefallens und der Neigung zusehen.

Zweite Szene: Christi Verhör und Petri Verleugnung. Drei Rezitative, mit eingewebten kurzen Chören, zwei Choräle und eine Tenorarie. Die letzte ist zwar nur in der damals gebräuchlichen Form und die Begleitung sehr künstlich: der melodische Gesang aber einfach und von wahrer Innigkeit. In jenen Chören wird man vielleicht am meisten bewundern, mit welcher Wahrheit und Freiheit Bach die Frage: Bist du nicht seiner Jünger Einer? („nicht? nicht? bist du nicht?" und dgl.) als wär' es in einem Recitative, ausgesprochen, dabei das Hastige, Zudringliche und Spöttische, was in der Frage und Situation liegt,

ausgedrückt hat: und doch ist der ganze Chor streng und kunstreich fugirt!

Dritte Szene: Vieles und Entscheidendes umfassend in den Ereignissen — nämlich alle Verhandlungen vor und mit Pilato, von der Anklage bis zum Todesurtheil. In gleichem Verhältnisse wie die historischen Momente, wird nun Alles in der Musik gesteigert. Sie wird nicht nur in der Haltung überhaupt großartiger, reicher, sondern auch (so zu sagen) immer mehr innerlich bewegt; sie wird durch Alles dies eingreifender. Sechs, zum Theil kurze Rezitative, unterbrochen von, meist weiter als bisher ausgeführten Chören; drei Choräle; ein Arioso und zwei Arien, die letzte mit Chor. Hier wäre viel zu sagen und am meisten über jene, den Rezitativen eingeflochtenen Chöre. Ich glaube mich auf Folgendes beschränken zu müssen. Es sind diese Chöre ein Triumph ganz eigentlicher Bachischer Kunst, und ich wüßte nicht, was in dieser höher stünde; höher nämlich, nicht nur in dem, was man von ihr zunächst erwartet — in Eigenthümlichkeit, Reichthum, Fülle der Harmonie und gelehrter Ausarbeitung — sondern auch in sprechender Deklamation und Akzentuation, in Wahrheit, Lebendigkeit und Kraft des Ausdrucks, somit, in anschaulicher

Darstellung, wie der Charaktere und Stimmungen, so der Situationen und der historischen Momente überhaupt. Da viele Leser eben dies, eben bei diesem Meister, nicht suchen, so möge beispielsweise — nicht sowohl einer dieser Chöre, als nur die Anlage und Zurüstung zu einem derselben, hier angeführt werden. Der hier erwählte wird es, nicht als ob er allen andern vorzuziehen wäre, sondern weil sich, was nachzuweisen, auch durch bloße Worte einigermaßen vor das Auge führen läßt. Pilatus hatte gesagt: So nehmet ihn hin und kreuziget ihn: ich finde keine Schuld an ihm. Da fällt das aufgereizte Volk ein: „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz (nicht nach eurem römischen) soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.“ Jedermann sieht: also gesprochen und akzentuirt, können Worte kaum unrhythmischer gestellt werden, und mithin, hat man sie nicht rezitativisch in Musik zu setzen, sondern sollen sie sich in unsere eigentlichen Gesangsformen fügen, oder vielmehr diese sich in sie, und will man zugleich, wie man muß, das Kecke, hochfahrend-Trotzige, das hartnäckig-Störrige, was in den Worten liegt, möglichst bestimmt und deutlich ausdrücken: so fällt das wohl schwer genug. Indeß: man-

cher unserer Komponisten von Einsicht, Sorgfalt und Gewandtheit würde das befriedigend zu leisten wissen im — Einstimmigen Gesange, mit freier, mehr oder weniger nachhelfender, die Wirkung näher bestimmender und verstärkender Begleitung, möchte diese Begleitung nun blos den Instrumenten oder zugleich den anderen Singstimmen gegeben, und im letzten Falle Etwas daraus geworden sein, was wir freilich auch einen Chor nennen. Hier galt es aber einen eigentlichen Chor, und einen Chor eigentlichen Kirchenstyls, wo mithin in jeder Singstimme für sich dieselbe Melodie herrschend bliebe und alle verbunden erst die Einheit gäben: wo mithin in dieser Melodie allein schon alles vorhin Angeführte liegen, wenigstens angedeutet sein mußte. Damit versuche sich, wer der Mann ist! Es gelingt ihm? Wir wollen ihn preisen: aber unserm Meister war das bei weitem noch nicht genug. Er macht aus diesem Chor eine strenge, ziemlich lange Fuge, und eine Fuge, die, ungeachtet ihrer Strenge, (scheinbar) ganz frei und ganz bestimmt das ausdrückt, was, wie gesagt, hier auszudrücken war. Das war ihm noch nicht genug. Er giebt der Fuge noch eine drängende, treibende Instrumentalbegleitung, die zwar zum Theil die Singstimmen blos

unterstützt — besonders bei den Eintritten des Thema, um dies mehr hervorzuheben: zum Theil aber auch für sich allein, wieder obligat, das Ihrige ausspricht; und dies Ihrige ist dasselbe, was die Sänger aussprechen, nicht nur dem Ausdrucke, sondern auch dem Thema nach: sie läuft hin in abgebrochenen Stücken aus ihm und in kanonischen Nachahmungen darauf. Wie nun? wer versucht sich daran? „Und wenn man's thäte, und wenn man's auch zu Stande brächte: wer verstünd' es denn, außer der Hand voll, die es studirten oder fast bis zum Auswendiglernen hörten? wer würd' es schätzen? wer belohnen, wenn auch nur mit Beifall?" Das ist der Punkt! Glaubt man denn, daß es damals, außer von jener Hand voll, verstanden, geschätzt, belohnt worden? Von Bach und Händel, wenigstens in ihren späteren Lebensjahren und gerade in ihren größten Werken, weiß man sogar historisch, daß es nicht geschehen. Aber daran lag ihnen wenig oder nichts. Dem Publikum zu geben, was es mit Grund zuerst erwarten, was es verlangen kann: den richtigen und lebendigen Ausdruck; doch zugleich der Kunst und sich selbst nach größter Möglichkeit zu genügen — auch im Technischen: daran lag ihnen! Am treuen Arbeiten um des

Arbeitens und der Treue, am sorgsamen Vollenden um des Vollendens willen: daran lag ihnen! und, galt es religiöse Werke, ihre allerbesten Kräfte dem zuzuwenden, was ihnen wahrhaft heilig war; durch diese Verwendung ihrer allerbesten Kräfte dem Gott zu dienen, den sie als Urquell derselben verehrten: daran lag ihnen! Noch einmal: das ist der Punkt! Und das hatten wir im Sinne, als wir im ersten Abschnitt dieses Aufsatzes die besten neuen Kirchenstücke mit den besten alten verglichen und diesen vor jenen noch ein gewisses großes und herrliches Etwas beimaßen, das dort nicht genannt werden, sondern später aus dem Werke selbst sich kundgeben sollte. —

Das oben angeführte Arioso wandelt in sehr einfacher, ausdrucksvoller Melodie seinen Gang für sich. Begleitet wird es — außer vom Basse — von einer Viole d'amour, die ihre eigene Melodie in schönen Bindungen ganz gleichmäßig fortführt, und von einer Laute, welche dazu arpeggirt und die Akkorde füllt, da hier die Orgel schweigt. Das kleine Ganze ist ungemein zart und dringt an's Herz. — Die erste Arie dieses Abschnitts ist lang und sehr künstlich: sie kann schwerlich uns ansprechen. Aber die zweite (für einen Baßsänger und Chor) ist jenes Beides zwar gleichfalls, doch weit

leichter zu fassen, durch das Besondere ihrer Anordnung anziehend und bei ihrer Ausführung auch zum Herzen dringend. Ihre Anordnung einigermaßen zu bezeichnen, müssen wir den Text *) zu Hülfe nehmen. Der Sänger spricht:

Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen...

„Wohin? wohin?" läßt Bach den Chor ängstlich und drängend einfallen, ohne daß der Ermahner und Tröster dadurch sich irren ließe. Es trifft vielmehr im gleichmäßigen Fortgange seines ermunternden Gesanges wie von selbst die sanfte Antwort ein, und paßt zu, als könne es gar nicht anders sein: „Nach Golgatha!" Dies Beides und was ihm verwandt spinnt sich nun durch das ganze Stück hin und mit jener ganz einfachen Ant=

*) Der Text — hier und überall, wo er nicht aus dem Evangelio genommen — ist freilich nicht anders, als wie damals (besonders in beiden sächsischen Kreisen Deutschlands, in der Lausitz und in Schlesien) bei weitem die Meisten geistlich dichteten, oder vielmehr zu dichten sich einbildeten und blos reimten; eine Weise, die bald darauf Zinzendorf mit den Seinigen auf die äußerste Spitze trieb, damit Anstoß gab, den Spott reizte, den Verfall herbeiführte, und so, ohne es zu wissen, Besseres, das früher dagewesen, wieder vorbereiten half.

wort schließt es auch. Was oben von einer Arie in der ersten Hauptszene gesagt worden, das gilt auch von dieser; und gilt von ihr noch mehr: ist etwas Spielendes darin, so ist es das Spiel eines guten, frommen Kindes.

Die vierte Szene enthält Kreuzigung, Tod, Grablegung Christi, und einen Schlußgesang. Sieben zum Theil ganz kurze Rezitative, unterbrochen von beträchtlich lang ausgeführten Chören; fünf Choräle, ein kleines Arioso, zwei große Arien, und jener Schlußchor. Es ist auf alle diese Stücke anzuwenden, was wir von denen der vorhergegangenen Abtheilung gesagt haben: nur folgende unterscheiden sich von ihnen. Das Arioso, mit dem, was es umgiebt, bezieht sich auf die besonderen Naturerscheinungen beim Verscheiden des Herrn und es ist ihm deshalb eine reiche Instrumentalbegleitung gegeben worden, welche diese Erscheinungen bezeichnen soll. Dergleichen ist allerdings weit mehr die Stärke unserer, als jener Zeit. — Die zweite große Arie ist ganz eigener Struktur, durch welche sie nicht nur sehr kunstreich, sondern gewiß auch sehr wirksam hervortritt; wirksam auf die, für welche dergleichen Musik überhaupt Etwas sein kann. Die Arie ist der Baßstimme gegeben. Diese geht ihren freien Weg (im Zwölfachteltakt)

gleichmäßig von Anfang bis zu Ende. Die Begleitung geht in jeder der äußeren Stimmen gleichfalls ihren eigenen, freien Weg. Niemand würde Etwas vermissen, wenn es damit sein Bewenden hätte. Aber der Text enthält lauter beunruhigende Fragen an den verscheidenden Heiland; und da ist es unserm Meister nicht genug. Er bedarf auch der Antwort darauf; der beruhigenden Antwort. Er sucht und findet sie in einer Strophe eines sehr alten Kirchenliedes. Diese Strophe läßt er nun, ganz wie sie nach Melodie und Harmonie ist — nicht etwa zeilenweise zwischen den Einschnitten der Arie, sondern, ohne daß diese die geringste Unterbrechung oder sonstige Abänderung erführe, vierstimmig dazu singen; und diese Melodie und Harmonie ist die von allen gewöhnlichen Gängen Beider so beträchtlich abweichende: Christus, der uns selig macht! — Kann man anders, als den Umfang und die Tiefe der Kombinationsgabe des großen Mannes bewundern, und in der ganzen Idee seinen frommen Kindersinn lieben? — Schlußchor. Wäre es dem Meister um irgend Etwas zu thun gewesen, außer um die Sache, und besonders hier um deren bleibende Nachwirkung in den Gemüthern der Hörer: gewiß, er hätte noch einmal all' seine Kraft auf-

geboten, zu guter Letzt sein Werk und damit sich selbst zu verherrlichen. Aber nein; er schrieb einen höchst einfachen, so kunstlosen Gesang, wie keinen im ganzen Werke; einen Gesang, wie er von Jedermann sogleich zu fassen, ja, nach dem oft wiederkehrenden Thema, im Geiste mitzusingen ist: aber einen andächtigen, tief rührenden Gesang. Doch wie es bei allen wahrhaft guten, jede Nebenabsicht verschmähenden, jede Selbstigkeit opfernden Handlungen zu geschehen pflegt: was Bach hier am allerwenigsten gesucht, was er durchaus vermeiden wollen, das, meine ich, findet er doch auch nebenbei; nämlich, eben eine Verherrlichung seines Werks und seiner selbst.

Mit diesen einfachen Worten über den einfachen Gesang möge unsere Anzeige enden. —

Versuch einer musikalischen Reise
im Befreiungsjahre 1813.

Es ist ein Unglück — lesen wir im Tagebuche des Mannes: es ist ein Unglück für Konstitutionen meiner Art, die viel Masse gemacht haben und deren täglich mehr absetzen, daß der Krieg das Reisen so unsicher und beschwerlich macht. Zwei Jahre hatt' ich darüber geklagt, und saß noch immer fest, als meine Schwester mich mit einem genialen Einfall überraschte —

Bruder, sagte sie, wenn es nun einmal zu deiner großen Fußreise käme: wie weit gingst du denn des Tags, deine Hypochondrie los zu werden, ohne daß dir's zu sauer würde?

Laß deine abgeschmackte, aus der Luft gegriffene Einbildung von der Hypochondrie — fuhr ich auf.

Nun ja, ja: ich bilde mir's nur ein; unterbrach sie mich. Aber wie weit?

Wohl! so sag' ich dir: unter einem Paar Meilen des Tags thät' ich's nicht.

Nun sieh, fuhr sie fort; da dürftest du ja nur täglich von hier aus die halbe Stunde nach Lämmel gehn, aber viermal hin und viermal her: so käm's auch heraus, dächt' ich.

Wahr! rief ich aus, leicht überzeugt, und überdacht' ihn weiter, den Fall.

Biedere Deutsche thun nämlich nicht leicht etwas ohne sichern Zweck, und nichts lieber, als wodurch sie mehrere sichere Zwecke zugleich erstreben, am allerliebsten aber, wo sich mit besondern materiellen, allgemeine geistige Zwecke vereinigen lassen. So ich. Gehen, um zu gehen, mag der Italiener; gehen, um zu verdauen, der Holländer; ich mußte daneben noch ein literarisch-artistisches Ziel für meine Reise ausmitteln. Musikalische Bemerkungen zu sammlen, war das artistische, sie der Welt vorzulegen, das literarische Ziel: und ich schmeichle mir, beides ist erreicht, indem der Leser lieset. —

Vielleicht dürft' ich übergehen, daß am folgenden Morgen die Sonne aufging, daß ich mit Vertrauen Hut und Stock nahm, daß meine Schwester bei'm Abschied ungewöhnlich viel Liebe und Rührung verrieth — ich hatte mich ja ihrer

Idee gefügt: unerwähnt darf aber nicht bleiben, daß es einer jener heitern Vorfrühlingstage war, die uns Deutschen gegeben werden statt der schönen Maitage, welche wir gewöhnlich nur Schwarz auf Weiß, in Versen und Prosa, zu genießen bekommen; einer jener Tage, wo alle Traurige hoffen, alle Lerchen steigen, alle Tauben brüten, und alle Buben kreiseln. Das war von Einfluß auf mein literarisch-artistisches Ziel: schaffte mir's doch schon vor dem Hause meines Nachbarn Stoff zu einer guten Reflexion! — Schnauzmanns Gottlieb saß auf der Schwelle der Hausthür und hatte, von der Mutter beauftragt, die einjährige Schwester in seiner Verwahrungsanstalt; zwischen den Knieen nämlich. Der Junge phantasirte musikalisch, und frei genug, indem er mit gewaltiger Stimme Töne ausstieß, die, steigend und fallend, unverkennbar darlegten, was die leuchtende Außenwelt auf seine Phantasie und sein Gefühl wirkte, und zwar, ohne daß er's wußte, wie vielmehr ohne daß er etwas damit wollte, außer eben seinem angeregten Innern Luft zu machen. Das Mädchen, ihrer weiblichen Natur getreu, lallte, ohne eigene Erfindung, nur seine Passagen fragmentarisch nach: sie gab ein liebhaberisches Publikum ab.

Haben jene Hochpoetiker, welche man jetzt die neue Schule nennt, ohne damit sie auch nur halb so hoch ehren zu wollen, als ihre Mitglieder sich gegenseitig ehren; haben sie Recht in dem, sagte ich, was sie mehr ausführlich, als eingänglich lehren von der ächten und wahren, mithin der einzigen Poesie und Kunst, welche im Fortschritt der Zeit und Kultur zwar erweitert und ausgebildet, nie aber ein Anderes werden könne, ohne in hohles, nichtiges Verstandeswerk, folglich in Unpoesie und Unkunst zu verfallen: haben jene Männer Recht: so übt der Junge da die Tonkunst in einer Aechtheit und Wahrheit, wie irgend Einer; und es könnte einem Mozart und Beethoven nichts, das ich wüßte, so ersprießlich sein, als daß er sich hier auf die Thürschwelle in Gottliebs Schule niederließ.

Diesen Gedanken weiter verfolgend, war ich an das Ende des Dorfs gekommen, da, wo der Schmutz aufhört und der Sand anfängt. Die Sonne hatte den Pfad getrocknet: er war fest. Dies benutzte ein Theil unsrer hoffnungsvollen Schuljugend: er spielte unter lautem Jubel Nonne.

Leser von Bildung für Musik kennen dies Spiel unstreitig näher noch, als andere Leute: es ist gewissermaßen ein musikalisches; sie wissen mit-

hin, es sei eine Art Kreiseln, wo aber, statt des gewöhnlichen Werkzeugs, eine hohle, hölzerne Kugel, mit einem Loche versehen, vom Faden losgelassen wird, welche Kugel dann, Nonne genannt, sich auf's schnellste um sich selbst bewegt und gräulich heulet — was nun eben den Spaß macht: sie sauset und schnaubet aber, diese Nonne, je nachdem sie mehr Kraft zum Tanz hat, im Grundton mit der großen Terz in der zweiten Oktave, oder, bei weniger Kraft, in jenem mit leiser Angabe der Quinte.

Hatte Gottlieb mich in den melodischen Theil der Tonkunst geleitet, so rückten mich die Nonnen in den harmonischen; und hatte ich dort die eine Hauptseite der Musikpraxis vor den Sinnen gehabt — die reingeistige, so erschien mir hier die andere — die reinmechanische. Wir Denker haben uns, begann ich, durch die politischen, kriegerischen und finanziellen Aufgaben der letzten Jahre gewiß zu leicht von dem großen Problem abtreiben lassen, für alles, was in der geistigen Welt geschieht, einen Architipus in der materiellen aufzufinden, und so das Ich, selbst in seinen freiesten Thätigkeiten, nur als mannichfach gebrochenen Reflex des Nicht-Ich darzustellen. Was die Tonkunst anlangt, so erinnere ich mich aus den

letzten Jahren keiner neuen Entdeckung dieser Art, außer der, des Herrn Hans Georg Nägeli in Zürich, welcher, wie bekannt, eben so scharfsinnig als überraschend, den Rhythmus der Musik in der Natur nachgewiesen am Wachtelschlag, der sogar den bestimmtesten und durchdringendsten aller Rhythmen, (leider empfinden das wir sämmtlich jetzt) den der Trommel, darstelle; woraus sich hernach die übrigen rhythmischen Verhältnisse nach und nach eben so natürlich entwickeln, wie alle Weltverhältnisse jetzt an der Trommel entwickelt werden. — Was nun den harmonischen Theil der Kunst betrifft, so lieset man seit mehr als einem halben Jahrhundert gar wenig Neues von Belang: jeder Lehrer lehrt die Lehre Tartini's, von der leisen Vervollständigung eines Tons der Saite zu einem Dreiklang in der Luft, lehrt sie zum hundertsten Male, und damit gut. Sollte man nicht wenigstens als ein neues Beispiel hier unsere Nonne vorführen, da sie viel bestimmter, auch wahrlich eindringlicher, als Tartini's Saite, den Dreiklang vernehmen läßt? Ich frage Männer von Einsicht! —

In diesen Betrachtungen störte mich eine Stimme, die mir freundlich zurief: Ei, hochedler Herr Gevatter Amtsrentsverwalter: gehorsamsten

schönen guten Morgen! Hab' ich denn auch einmal das Vergnügen, Sie . . .

Es war der Schulmeister von Lämmel, dessen eilftes Kind ich vor kurzem in der Taufe gehalten hatte. Der ehrliche Mann, dessen Miene stets eine unverwüstliche, innere Zufriedenheit herauslächelt, und der nur die kleine Sonderbarkeit hat, sprechend den Schluß fast jedes Satzes für sich zu behalten — etwa für einen neuen: er schauete mir, das Mützchen in der Hand und die Haare mit vertheilten Fingern behaglich durchstreichend, aus den klaren Augen so treuherzig in's Gesicht, daß ich nicht anders konnte, als ihm seine Blicke herzlich erwiedern.

Da bin ich denn ein bischen 'raus . . . fuhr er fort. Die Aepfel da sind mein . . . (Er meinte den einzelnen Apfelbaum auf dem Felde, der freilich noch nicht einmal Knospen hatte.) Und da hab' ich, wenn Sie erlauben, gleichsam wie ein Blauspecht, die verwünschten Raupennester . . . Aber man hat so seine Gedanken dabei; wie man vielleicht auch zu Hause wohl Manches thut, was unser Einem nicht . . . Mit der Zeit bringt's denn seine guten . . . wenn's nämlich Gottes Wille ist —

Dabei sahe er noch viel vergnügter aus, und

hätte sogar (das Lamm!) gern schlau ausgesehen, wenn sich das glatte Gesicht in die hierzu nöthigen Beugungen hätte ziehen lassen. — Ich will dem Manne aber in der Folge die abgebissenen Redeschwänzchen lieber ansetzen; es wird sonst dem Leser zu vieles Denken zugemuthet.

Was führt denn aber den Herrn Gevatter schon so früh hierher? fragte er.

Ich bin eben in einer musikalischen Reise begriffen.

Ja? Nein! sehn Sie mir um's Himmels willen! nicht möglich!

Doch, Gevatter Schulmeister! und nehm' Er sich in Acht, daß er nicht mit hineinkömmt, denn ich lass' es drucken —

O Spaß! Ich? ordentlich, was man drucken nennt? so — zum Lesen, mein' ich?

Ja wohl! zum Lesen für die ganze Welt! —

Das erschütterte den Mann. Er faßte meine Hand; eine ungewohnte Rührung ergriff und erweichte ihn. So und mit Feierlichkeit sagte er: Herr Gevatter, wäre das Ernst, und möglich: Herr Gevatter, Sie könnten da einen Schritt thun, der ... O lieber Gott! Ich habe Sie schon lange um etwas befragen wollen: aber man getraut sich's nicht. Nächste Himmelfahrt wer=

den's drei Jahre: da fing ich 'was an ... Sehen Sie, mir ist's nicht um die Ehre — ich weiß, was Philipper zwei, Vers drei, steht! und den Vortheil — ich könnt' ihn brauchen mit meinen eilf Würmchen: aber nicht so; denn ich denke ...

Komm' Er zur Sache, Gevatter! Am Dorfe muß ich umkehren.

Und ich muß in's Joch, wenn's sieben schlägt. Nein, daß ich Sie eben heute treffen muß, und daß ich eben heute so das Herz habe: sehen Sie, so 'was kömmt nicht von ungefähr!

So schweifte der gute Mann vor Freuden immer weiter ab, je näher er herzu wollte. Endlich errieth ich mehr, als ich erfuhr, was folgt. Er galt unter den Nachbarn für einen guten Organisten, und war besonders seiner Zwischenspiele wegen angesehen. Darauf bauete er vor fast drei Jahren den Plan, ein Choralbuch mit Zwischenspielen herauszugeben, und arbeitete seitdem in seinen seltenen Freistunden, wie heute bei'm Raupen, daran. Es ist mein einziger Mundbissen Freude, sagte er, wenn ich so sinne, und sinne, und hernach eins habe, so ein Zwischenspielchen mein' ich, und es ordentlich aufschreibe, wie sich's gehört. Wenn's nun einmal heraus ist, das Buch, und ich komme auf's Filial, oder noch

weiter, und ich höre keine andern Zwischenspiele, als meine: nun, auch da wirst du mich ja vor Uebermuth bewahren, du lieber, frommer Gott; es geschieht ja, weiß Gott, nur, wie wir singen: „zu deiner Ehr' und g'meinem Nutz." Und siebenunddreißig Choräle hab' ich schon fix und fertig, und bis Himmelfahrt krieg' ich wohl die vierzig voll. Nun rechn' ich so: hast du in drei Jahren vierzig, so bist du in sechzehn durch; denn wir haben zweihundert vierzehn Melodieen nach dem alten Gesangbuche. Sehen Sie: so könnte im Sommer 1831 der Druck anfangen unbeschwert. Unterdessen haben sie das neue, schöne Deutschland fertig gemacht: alles blüht, die Kirche und der Handel; und wenn nun das musikalische Publikum durch den Herrn Gevatter immer im voraus darauf aufmerksam gemacht würde... Aber wollen Sie erlauben, wie sie aussehen, meine Choräle? — So! du lieber Gott!

Er zog eilig, und vor lauter Freude in Aerger, daß es nicht noch viel eiliger ging, die Kapsel eines Gesangbuchs heraus, in welcher sauber liniirte Blätter, groß numerirt staken. Auf den ersten siebenunddreißig standen die fertigen, schön abgeschriebenen Choräle, an der Ecke eines jeden das Datum der Vollendung, und unten ganz klein

mit Rabenfeder: **Deo juvante, Weisshuhnius, L. M.** Das Werk war recht gut, besonders in so weit es Note für Note das Hillersche Choralbuch abgeschrieben enthielt: in der Zuthat von des Gevatters Hand aber hatte die Phantasie freilich keinen höhern Schwung gewonnen, als etwa bei einem tyroler Dudeldum. Doch — o wie wär' es mir möglich gewesen, dir, redlicher Weißhuhn, dieses dein müh=selig angepflanztes Paradiesgärtlein mit der kritischen Sonde zu durchstochern, oder gar mit dem Eiswasser des Spotts zu begießen! Nur fleißig so fort, Gevatter, sagte ich, indem ich die Blätter säuberlich in die Kapsel zurückschob: etwas kömmt immer dabei heraus, das Freude und Nutzen gewährt, wem es auch sei!

Meinen Sie? meinen Sie wirklich? unterbrach er mich, und seine Augen funkelten. Da schlug seine Thurmuhr. Tausend! rief er zusammenschreckend; hätt' ich sie doch den Morgen ein halb Ständchen zurückgestellt! Aber so — die Pflicht ruft, und morgen ist auch ein Tag, sagen die Leute. Aber, 's wird gehen? Freude und Nutzen? lieber Gott! Ach, es ist doch schön auf der Welt! Nun, Gott behüte Sie, Herr Gevatter! —

Damit lief er hin, und seine Schritte wurden, wie seine Freude, immer größer.

Lauf du nur, Glücklicher, zu deinem Beruf, der dir sauer genug wird, aber dich eben darum deines Glücks nur um so fähiger macht! Wie unendlich beneidenswerth bist du, wenn ich dich vergleiche mit den ausgetrockneten, matt und trübe glimmenden Seelen, in deren Lebenslämpchen keine Idee, kein in Liebe über das Alltägliche strebender Wunsch, frisches Oel nachgießt; oder mit den Uebersättigten, die dessen zu viel haben, so daß es die Flamme erstickt — denen

„Labung zu Gift wird.“

Die Freude, früh ein neues Zwischenspiel ersonnen zu haben, reicht weit hinüber in deine Mühen, und malt dir die Buchstaben der Kinderfibel so bunt, daß du sie, wenn auch zum hunderttausendsten Male, doch gern ansiehst, und den rothbäckigen Fibelschützen obendrein; und wollen die Farben vor der Eß- und Ferienglocke erblassen, so schimmert schon die Hoffnung, sobald die Jugend hinausgebrauset, am lahmen Spinett wohl wieder ein Zwischenspiel zu erfinden, dir entgegen. — Ueberdies, Weißhuhn, was ist diese deine Himmelsbraut, deine Lieblingsidee, eben für eine! Wahrlich, gerade eine solche, wie sie den Erdge-

gebornen zum Götterkinde macht! Warte, ich will dir's auslegen: was verstehst du sonst davon! Horch auf, Schulmeister: diese deine Idee giebt zugleich, ja sie giebt selbst in gleichem Grade, deinem Verstande, deinem Herzen und deiner Phantasie Anregung, Stoff und Leitung. Himmel, was will schon das sagen! Höre weiter, Weißhuhn! die Ausprägung deiner Idee in der Wirklichkeit ist ganz und allein in deine Hände gegeben; ja, du siehst sie unbestreitbar jeden Tag ein Schrittchen fortrücken. Was sagst du dazu, Gevatter? Endlich so ist deine Geliebte so kindlichunschuldig, dein Bemühen für sie kann nur dir wohl, keinem wehe thun, kann dich nur besser, liebevoller und treuer gegen Gott und Menschen machen; ja selbst, indem sie verstohlen dein Krümchen Eitelkeit hervorlangt, kann sie dich weder aufblasen, noch aus deiner Sphäre rücken: sie setzt dich vielmehr in derselben erst recht gemüthlich und bequem zurecht, wie auf deiner Orgelbank ... Das — das zusammengenommen, ist etwas, warum dich noch ganz andere Leute, als ich, beneiden würden, wenn sie dich kennen zu lernen für der Mühe werth hielten! — — Und o, wie wird dir's nun erst sein, Ludi-Magister, wenn du das erste Hundert deiner Choräle voll hast, dann hun-

dert sieben, als die Hälfte des Ganzen, dann das zweite Hundert, und, Himmel! wenn du nun an den zweihundert vierzehnten gehest!

Hier griff jedoch plötzlich eine eiserne Hand kalt und pressend in mein Inneres: Aber was hernach — guter Weißhuhn, was hernach, wenn dich nicht früher dein Gott in Liebe abgerufen? Da ist ja dein bethlehemitischer Leitstern längst zum feststehenden Pol deines Lebens geworden; die Welt aber reißet dir ihn nun mit Lachen und Spott herab! Der Verleger druckt dich nicht, trotz dem Dutzend deiner kollegialischen Subscribenten; der von ihm befragte Kunstkenner giebt's schriftlich, (und ach, mit Grund und erwiesen!) du habest thöricht Zeug gemacht; jener, seine Weigerung höflichst zu entschuldigen, legt dir das zermalmende Billet vor: du aber bist von Jahren dann viel zu eingeschrumpft und mürbe, als daß du eine mit dir zusammengewachsene Idee gelassen aufgeben, oder wohl gar muthig eine neue fassen, wie viel weniger, dich, lächelnd über dich selbst, an den ehemaligen Freuden jener spielend ergötzen und ohne Schmerzen singen könntest:

„Ich besaß es doch einmal!"

Guter, armer Mann, was dann, sag' ich — was dann? Hätte der Blitz in dein Haus geschla=

gen und es entzündet: du wärest weniger beklagenswerth. Deine Kapsel hättest du retten können, und Häuser erbauet man wieder: aber ...

„Je Bruder, Bruder: was ist dir denn? du rennst mich fast über'n Haufen und siehst mich nicht einmal; und sprichst und fichtst, wie auf dem Theater: was hast du denn vor?" So rief meine Schwester mir zu, die mit dem Strickstrumpf mir bis vor unser Dorf entgegengegangen war. Mit großen Augen stand ich vor ihr und wußte nichts zu sagen, als, etwas verdrüßlich:

Da siehst du — das kömmt von den Reisen, wo man jeden Baum kennt, wie seine Nachtmütze, und wo Einen mithin nichts mehr anzieht: da verliert man sich in seinen Gedanken ... Ach, von der leidigen Hypochondrie kömmt's! seufzte sie und drückte damit einen Dorn mir tief in die Brust. Da schritten wir nun still neben einander nach Hause. Wie ich sie aber, wiewohl mit verschloßner Miene, so beschäftigt sah, meiner Erschöpfung aufzuhelfen, mir allerlei kleine Handreichungen zu leisten: da ging mir auch das Herz wieder auf. Ich bot ihr still die Hand; und kaum hatte sie diese gefaßt, als sie mir mit herzlicher Theilnahme um den Hals fiel. — Ich erzählte ihr nun, was ich hier erzählt habe. Ich

hoffte, ihre Rührung schön zu steigern, damit wieder die meinige, und so eine häusliche Szene voll Gefühl zu bewerkstelligen: aber hier, wie vorhin, ihrer weiblich-praktischen Natur getreu, unterbrach sie mich: Ich weiß schon: Gevatter Weißhuhn ist ein ehrlicher Narr; aber ein Narr ist er doch. Und du siehst nur in die Leute manchmal, wer weiß was, hinein, Gutes oder Böses — wovon das Letzte freilich am öftersten an deine Schwester kömmt. Du bist aber gut, lieber Bruder, und deine Art übrigens recht schön. Sag' aber: meinst du wohl, daß das Wetter heute hält? Ich möchte gern meine Krägelchen und Fraisen aufhängen!

Da saß ich nun mit Eins wieder unten auf dem feuchtkalten, sandigen Boden! Ich fühlte, mein Unmuth könnte hervorbrechen: drum stand ich auf, die zweite Station meiner Reise zu beginnen. Philippine fand Alles in bester Ordnung. Und renne mir nicht wieder so! rief sie mir nach, und bring' auch ein freundlicher Gesicht zurück! —

Gespenstig gingen allerlei Gedanken in mir um, von den wunderbaren Verknüpfungen des Ideenlosesten mit dem Nützlichsten, des Verworrenen mit dem Wirksamsten, der Härte mit der Liebe, der Kälte mit der Treue, der Gedankenlo-

sigkeit mit der Zufriedenheit — Verknüpfungen, durch die, wie es fast scheint, das Menschenleben erst zusammengehalten wird, die es aber nicht von der glänzendsten Seite darstellen und den, der es überschaut, zu Ansichten und Empfindungen des salomonischen Predigers hinleiten könnten. Da störte mich, und freundlich genug, die Frage: Mein Herr, das ist doch die Straße, die endlich nach Leipzig führt? Ich will nämlich zur Ostermesse!

Die Frage kam aus einem feingeformten Munde, ward mit wohlklingender Stimme gethan, und, wie ich mir die Sache weiter besah, gehörten Mund und Stimme einem niedlichen, wenn auch nicht blühenden Mädchen, dessen unbefangen keckes Wesen eine heitere Unschuld und zugleich jene sorglose Zutraulichkeit zu verrathen schien, welche mir an jenem Geschlecht immer ein wenig gefährlich gewesen. Ehe ich die Antwort fertig hatte, musterte ich die Aeußerlichkeiten meiner kaum achtzehnjährigen Gefährtin. Ein leichtes Kattunkleidchen, dessen Farben (und nicht durch Waschen) etwas zweifelhaft waren, ein großes Umschlagetuch, das mit Roth und Gelb desto heller leuchtete, kurzgeschnittenes, durcheinander laufendes Haar, ein wohlgeformter, aber männlicher Filzhut: das

hätte auf eine wandernde Kunstgenossin rathen lassen, wenn nicht die Flöte in der Hand allem Rathen zuvorgekommen wäre.

Allerdings führt die Straße zur Messe; antwortete ich endlich. Aber, liebes Kind, wollen Sie denn so allein dahin?

Und warum nicht? sagte sie schnell. Ich hab' aber einen Bruder. Er sitzt in der Schenke und trinkt. Ich mochte nicht in der Stube bleiben; es roch so übel. Da schlendr' ich denn voraus. Wenn ich ihn aber auch nicht hätte, den Bruder: warum sollt' ich denn nicht zur Messe gehen?

Warum? Ei mein Gott: ein junges Wesen, wie Sie, erfährt da doch wohl Vieles, was besser ihm ewig verborgen bliebe! Und unter Weges, in den gemeinen Gasthöfen und ihren noch gemeinern Gesellschaften —

Ach, man wird viel gewohnt, und was Einem wirklich zuwider ist, das hält man sich auch sicher vom Leibe.

Wenn Einem nun aber dadurch Manches allmählig zuwider zu sein aufhört, das es doch immer sein sollte?

Das geschieht wohl nicht! sagte das Kind in leichtfertiger Unbefangenheit und sahe dabei mich so pikant an, daß es mir schmerzlich in die Seele ging.

Könntest du durch ein dringendes Wort zu guter Stunde den reinen Funken, der noch in dieser Seele glimmt, zur Flamme blasen! dacht' ich. Versuch' es wenigstens!

Besuchen Sie denn mit Ihrer Flöte, setzte ich an, auch Herren?

Wenn sie es wünschen: warum nicht?

Auch allein? und Herren, die wieder allein sind?

Wenn's nicht anders sein will: o ja! Die Weiber sind karg. Junge Herren zahlen freigebig. Gewisse alte, zutäppische Papa's sind zwar mitunter noch freigebiger: die kann ich aber nicht leiden. — Soll ich Ihnen spielen? zu Ihnen komm' ich gleich. Sie wohnen dort im Dorfe? Ich singe auch zur Guitarre und weiß viel hübsche Lieder.

Ich wohne nicht in jenem Dorfe, sagt' ich, vielleicht erseufzend. Aber, gutes Kind, glauben Sie denn, daß diese Lebensart — wenn ich auch noch gar nichts weiter davon sagen will — daß sie lange dauern kann?

Sie blieb stehen und sahe mit kurioser Miene mir in's Auge. Ich ließ mich nicht stören. Jetzt, versetzte ich — jetzt sind Sie noch jung, noch

hübsch und artig: aber wie bald wird das vorüber sein! Und was dann?

Und, mein Hrrr, erwiederte sie schnell, wer steht denn Ihnen dafür, daß Ihre Lebensart länger, als meine, dauern wird? ja, daß nicht einer der tausend Zufälle in Kriegszeit Sie schon morgen herauswirft? Und wer wird da besser wegkommen: ich, der Unruhe und Unstätigkeit gewohnt, oder Sie, der Sie gewiß erstaunlich ordentlich sind? —

Das war eine so überraschende Instanz, daß ich, ihren Eindruck mir nicht abmerken zu lassen, beiseits eine Prise Tabak nehmen mußte.

Ei, was haben Sie da für eine hübsche Dose! fuhr das Mädchen fort. (Die Dose war ein goldnes pretium affectionis eines gewissen Leihjuden, dem ich einmal, noch als Advokat, aus einer bösen Historie geholfen hatte.) Zeigen Sie doch — ich bitte! Was stellt denn das Gemälde da vor?

Wie kindlich, aber auch wie kindisch: dacht' ich. Doch, wer nützen will, muß die Menschen nehmen, wie sie sind! Ich erklärte das Email und gedachte eben wieder eine Wendung anzuknüpfen, als wir eine seltsame Art heulenden Gesanges aus nicht großer Ferne vernahmen.

Was ist das? rief meine Gefährtin.

Wahrscheinlich der Trupp Baschkiren, der uns Deutsche zu der neuen Freiheit wiedergebähren helfen soll. Er zieht diesen Morgen ab, nachdem er in der Nachbarschaft bivouakirt hat. Lassen Sie uns hier verweilen, auf offenem Felde. (Wir waren nämlich dem Büschchen zwischen den beiden Dörfern meiner Wanderschaft nahe und die Straße führt durch das Büschchen.)

Da! weg mit der Dose! sagte ich geschwind, und ich verbarg diese tief in meine Rocktasche, das Schnupftuch darauf. — Mir war nicht ganz wohl zu Muthe, als der Zug herankam. Ein junges Offizierchen führte ihn an, ernste Kosaken umgaben ihn, als Wächter guter Sitten. Mamsel nickte dem Offizier sehr freundlich zu: dieser stutzte erst ein wenig, blieb dann bei ihr halten, und unterredete sich scherzhaft mit ihr, in einer Sprache, die sie so wenig verstand, als er die ihrige — was sich komisch genug ausnahm, aber zugleich den bedeutenden Vortheil gewährte, daß die Herren Baschkiren, von denen mancher gar seltsame Blicke auf mich herüberschoß, ohne uns im Geringsten anzufechten, vorüberstreiften. Dann kniff der Offizier vom Pferde herunter meine Mamsell in die Backen, und jagte fröhlich nach.

Sehen Sie, sagte diese, daß unser Eins sich leicht findet, und im äußersten Fall besser wegkommen würde, als andre Leute, wenn wir nicht nebenbei für sie mit sorgten?

Sie sagte das so schelmisch, und doch auch so herzig, daß ich — wir traten eben in den sanft dunkelnden Birkenbusch — mit Dank, mit Mitleid, und wohl selbst mit einer kleinen Anwandlung von besonderer Zuneigung, ihre Hand drükken mußte. Da blieb sie plötzlich stehen, legte ihre Linke traulich auf meine Schulter, sagte leise: Sie sind gewiß ein recht guter Mann! und sahe dabei mit den hellen, schwarzen Augen, die Wange sanft an meine Brust gelegt, stracks und lieblich zu mir herauf. Meine Blicke wurden vielleicht, in reiner, inniger Bewegung des Herzens, feucht. Indem erschallete fern hinter uns im gemeinsten Ton und Dialekt: Hehe, Lore! nimm mich mit!

Mein Bruder kömmt, sagte sie zurücktretend; ich muß fort. Leben Sie wohl!

Mir schnitt ein wehmüthiges Gefühl durch die Seele, als ich das gute Kind der Obhut eines Kerls vertrauen mußte, der, als er dann herzukam, in verwogener Haltung die branntweinrothe Nase mir frech entgegenreckte, den verschab-

ten Rundhut kaum rückte, und ohne alles Weitere die folgsame Schwester fortzog. Dieser hatte ich jedoch, ehe der Unhold uns nahe kam, noch zugeflüstert: Liebes Mädchen, wenn Sie, aber bald, dies Herumschwärmen verlassen und ein sittlich häusliches Leben anfangen wollen: so lassen Sie mich's wissen. Vielleicht kann ich helfen. (Ich nannte hier meinen Namen und Wohnort.) Vergessen Sie mich und diese Viertelstunde nicht!

Gewiß nicht! hatte sie noch schnell geantwortet. Es bleibt mir von dieser Viertelstunde wohl mehr, als Sie glauben! —

Jene kleine Episode der Baschkiren theile ich der musikalischen Welt nicht ohne alle, sie interessirende Bemerkung mit. Das Corps sang, wie schon gesagt. Es dürfte einigen Beitrag zur jetzt sehr gesuchten Nationalmusik und reinen Naturkunst abgeben, wenn ich fortfahre: Der Gesang dieser Leute hatte, in melodischer Hinsicht, sich nicht nur ganz rein bei der Natur erhalten, sondern auch in der Kunst gewissermaßen das Höchste erreicht; dasselbe nämlich, was J. J. Rousseau, theoretisch, ja, von den Gegnern gedrängt, in dem bekannten Liedchen selbst praktisch, so vortrefflich dargestellet, und dessen Schilderung er mit der

Vorschrift für die Komponisten beschlossen hat: Laßt nicht ab, bis ihr das Schönste, was ihr habt, und das Eindringlichste, was ihr könnt, in nicht mehr, als drei Noten auszusprechen vermögt! Sollte ich irren, wenn ich behaupte: die Baschkiren sprachen ihr Schönstes, und (so urtheilte wenigstens mein unruhig klopfendes Herz) ihr Eindringlichstes, singend aus? Aber ihr Gesang schwebte wirklich in nicht mehr Tönen auf und nieder, als eben Rousseau verstattet; ja, sie brauchten noch einen halben Ton weniger, als er: er brauchte **G**, **A**, **H**, sie nur **G**, **A**, **B**. Gern verzeichnete ich auch das Melos selbst: es war aber zu freie Phantasie, als daß es sich in das fünfstäbige Gitterwerk unsrer Notenlinien hätte einfangen lassen; auch blieb es zu oft zweifelhaft, ob das **G** nicht **A**, das **A** nicht **B** sei, und dergl. —

Wir kehren zurück in den Birkenbusch! Es war mir nicht möglich, dem Paare nachzuziehn; und mein verirrtes Lämmchen länger vor Augen zu haben, beunruhigte mich. Da nun ohnehin bis zum Dorfe, dem Wendekreise meiner Sonnenbahn, nur noch einige hundert Schritte waren, so beschloß ich, zu dekliniren, und kehrte schon jetzt um. Eine trübe Wolke, die mir nachgezogen und der ich jetzt erst ansichtig ward, machte

mich stutzig, über sich und dann über mich. Was hast du denn eigentlich gethan, jene Verirrete zu retten? sagte ich. Nichts, gar nichts, als was Seelen, die sich so gern als „weichgeschaffene“ ansingen lassen, zu thun pflegen: Eins und das Andere empfunden; Eins und das Andere gesprochen! Warum griffst du nicht zu? warum nahmst du die Verlassene nicht gleich mit? Hattest du nicht Brot für sie? oder fürchtetest du die Gesichter deiner Schwester und die Zungen der Nachbarn? Bist du ein Mann? und ist das der Sinn, ist das die Weise, deren es bedarf, besonders in dieser Zeit des Durchgreifens und Handelns? — „Sie wäre nicht mitgegangen!“ Ja, heuchle nur und schmeichle dir! Sie wollt' es ja, wenn auch in besondrer Absicht und erst nur für den Moment. Warum bewiesest du keinen Glauben an die Macht des Guten, das sie bei dir sehen, hören, erfahren konnte? Und war nicht ihr sanftes: Sie sind gewiß ein recht guter Mann — war das nicht selbst vielleicht ein schüchterner Versuch, dich zu gewinnen, ihr Retter zu werden? Vertrauen, und keine Erwiederung! O Gott, giebt es denn eine schmerzlichere, und auch eine gefährlichere Erfahrung, als die du ihr damit gegeben? Sag': kannst du dich freisprechen von Schuld,

wenn nun dies das letzte schöne Aufflackern ihres Glaubens an Tugend und an gute Menschen war? wenn sie nun, verzweifelnd an reiner Theilnahme und thätiger Liebe, von Stufe zu Stufe sinkt, unaufhaltsam sinkt, bis in den Schlamm der Gewöhnung an das Laster? —

Ich bin längst gewohnt, wenn mein innerer Mensch heftig bewegt ist, auch, ohne daß ich's weiß, alle Glieder des äußern heftig zu bewegen: die Füße müssen laufen, die Arme fechten, Hände und Finger etwas zu greifen und zu bearbeiten haben. Mechanisch hatte ich schon längst nach dem gesucht, was für die letztern den gewöhnlichen Stoff hergiebt — nach meiner schönen Dose: aber sie war so wenig zu finden, als das Tuch, das ich darauf gestopft. Jetzt endlich kam mir dies plötzlich zum Bewußtsein; ich blieb befremdet stehen, ich suchte besonnen: die Tasche war und blieb leer. Mit Eins stand es nun vor mir, wie eine hohnlachende Satanslarve: Eben an diese Seite drängte sich ja Lorchen bei jenen rührenden Worten! eben da blickte sie mir so starr in's Auge, um dies an ihres zu heften! eben an dieser Seite legte sie den Arm fest auf meine Schulter, um jede andere, leisere Berührung unmerklich zu machen! Ha! und ihr schnelles Abtrollen! und

auf meine wahrhaft fromme Bitte ihre letzten Worte: Es bleibt mir von dieser Viertelstunde wohl mehr, als Sie glauben...

Hier brach mein Ingrimm in lautes Gelächter aus, und ich erschrak vor diesem, wie dort Odoardo vor dem seinigen. Gott! Gott! rief ich dann: dahin sind deine Menschen gekommen! Entweder Weichlinge, die in bittersüßen Gefühlen sich selber schmelzen, in unnützen Floskeln sich ergießen, und damit für Forschung sich verdummen, für Entschluß und That sich abschwächen; oder Lauerer, die scharfsichtig den Andern schnell durchblicken, ihn unvermerkt für ihre Zwecke bearbeiten — für ihre Zwecke, unentdeckt zu lügen, ungestraft zu stehlen, und hinterher ihrer List sich selbst zu rühmen, seiner Einfalt in's Angesicht Hohn zu sprechen! O pfui, pfui dieses Geschlechts! Schooßhündchen oder Füchse! — Und wie drohend der Himmel sich umzieht! wie der naßkalte Zugwind mich durchschaudert! Die schwarze Wolke da: sieht sie nicht aus wie ein himmelhoher Schlackenberg! Wird das Wolkenbruch oder Donnerwetter? Gleichviel! gleichviel ob mich von Erkältung der Schlag, oder, bei meinem Laufen, der nachgezogene Blitz darnieder wirft! — Aber dann: meine arme, unversorgte Schwester! was

wird mit der? Narr! was mit den Millionen wird, denen jetzt Krieg, Hunger und Seuchen die Väter und Versorger tödten! — Nur zu! nur zu! — Wie durchschütternd, wie das innerste Mark angreifend er auf mich herabstürzt, der eiskalte Strom der Wetterwolke! Und die Flüsse ohnehin dem Austreten nahe! Ha, dort am Fuß der fernen Berge der lichte, scharfschillernde Querstreif: das ist Wasser! dort ist schon Ueberschwemmung! Ist mir recht? das rauscht ja! das braus't ja! es treibt herüber! O der Saat — der schönen, hold grünenden Saat! und des ausgesogenen, verschmachtenden Volks! ...

Hier schoß ich in meinen Hof. Ich sah' endlich, wo ich war — wie ich war. Wie aus tiefem, grauenvollem Traum erwachend, blickte ich um mich und erkannte, ich habe mich getäuscht. Nur wenig Regen war herabgefallen, die Sonne trat wieder hervor. Bello, mein treuer Pudel, der mich begleitet, stieg an mir herauf und reichte mir das Tuch, das ich von mir geschleudert haben mochte; gewaltsam bewegt, leg' ich die Hand an's Herz, fühle 'was Hartes: es war die Dose in meiner Brusttasche. — Leise schlich ich vor Philippinens Zimmer vorbei in das meinige, warf mich auf's Sopha, und drückte Bello'n fest,

fest an mich. Ach, etwas mußt' ich doch haben, das theilnahm an mir, ohne mich zu beschämen! —

Die musikalische Reise ward nicht fortgesetzt. —

Bayerische
Staatsbibliothek
München

1769 – 1842

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Rochlitz, Friedrich,

Für Freunde der Tonkunst

Bd.: 4

Leipzig (1832)

Mus.th. 7209-4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600404-0